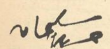
الفتاة والديك

هذا الشهر نقدم صورة لفنان شاب ٠ يملك الشباب كما يملك الصوت الذى يصلنا بوضوح ٠ وهو لم يستكمل قوته بعد ، ولم يتعلم كيف يخفى قصوره ٠ وعلينا أن نتقبله وان دفعنا حبنا له الى أن نقول له أنه يجب أن يضع فى الاعتبار شيئا بسيطا ومهما وهو اهتمامه « بالصنعه » لأنه لو رفض ذلك العنصر فى بدء حياته فأخشى أن يضيع منه فى المستقبل المعنى الكبير للفن ٠ واهماله لذلك العنصر ليس رفضا لمسئوليه الفن أكثر منه رغبة فى السيطرة على منظور واسع للوجود ٠ وفى نهفته هذه ينسى أن يعطى للأشياء والأشكال قيمتها الحقيقية ٠ انه حماس الشباب ٠ ننظر اليه وننظر الى أعماله فنسعد٠٠ قصوره تتسلل الى نفوسنا ولكن فليتذكر دائما أن هذا ليس كافيا ، فعظمة الفن وقيمته ترتكز على مقدار مايثيره فينا من أحاسيس ٠

ولقد تعودنا فى السنوات القليلة الماضيه أن نهتم باللاوعى فى أعمال انفنانين وليس هذا من الصحة فى شيء ٠ فذات مرة صرح فرويد لسلفادور دالى « انه حينما ينظر الى صورة بدلا من أن يتساءل ما معناها الباطن وارتباطها باللاوعى يسأل نفسه ما هو معناها الظاهر ، فكل الفنون ترتكز على رغبات اللاوعى » ٠ اذن فلن نجد الفكر بحثا عن معنى الديك والفتاة لديه ٠ وأنا واثق تمام الثقةأنه لامعنى لهما أكثر من أن شكلهما يسعده رسمه ٠ فالأشكال المرسومة لديه ليس لها وظيفة سوى زخرفه السطح وفى مثل سنه يضيع دائما المضمون من الشكل لدى الفنان وبذلك يتبدد المعنى الرمزى للأشكال من فوق سطح اللوحة تاركا لغة الشكل محصورة فى مجرد زخرفه ذلك السطح فيفقد الشكل حتى دلالته ولا تبقى سوى وظيفته التشكيلية ٠ فأشكال كامبيلى وتنغيمات بوك كلى هى التى تستثيره ولكن ليس مضمون كامبيلى ولا بوك كلى ٠ ومما يؤكد أن اتجاهه زخرفى وليس ميتافيزيقيا عدم وجود نقطة أو نقط ارتكاز فى لوحته كما أنه لا اختلاف لأسفل الصورة عن أعلاها ولا للجانب الأيمن عن الأيسر واشكال الفراغ لم تشغل بأله بعد ٠ انه يقترب من مدرسه باريس الزخرفيه التى تصر على أن هدف الصورة هو مجرد حل السطح حلا سليما ومدرسة المكسيك للرسوم الحائطية كما يقترب من بعض الرسامين اليوغسلافيين ٠ ونحن نجد فى اللوحة المنشورة أن الخطوط الأفقية والرأسية لا وظيفه لها سوى ايجاد مشتقات مستطيلة تؤكد المستطيلين الكبيرين فى اللوحة وهما المستطيل الرأسى المرسوم فيه الفتاة والمستطيل الأفقى المرسوم فيه الديك وربطهما بالاطار الخارجى للوحه ٠

ولون الديك الأبيض بعرفه الأحمر والفتاة بلونها الذى يكاد يصل كذلك الى الأبيض يظهران بوضوح على المنازل المرسومة فى مؤخرة الصورة بألوانها المحايدة والباردة ويحقق هذا التباين بصورة أوضح رسم الديك والفتاة بخطوط منحنية ليتعارض مع الخطوط المستقيمة التى قسم بها المستطيل العام للوحة ٠ ولا يضيره فى شيء أن يقال ان اتجاهه زخرفى فجان كوكتو اصر على أنه مزخرف ورفض أن يعتبروه واحدا من السرياليين كما أنكر « المانيفستو » الخاص بهم ٠ وماتيس ألا يعتبروه مزخرفا للسطح وكذلك جوجان ؟ فلا يضير الفنان سوى أن ينضب معين طاقاته ويفقد الايمان بذاته ٠



رحلة النحت في مصر

بقلم بدر الدين ابو غازى

« يطيب للمجلة فى هذا العدد ان تحيى الذكرى الخامسة والسبعين لمولد فنان مصر الخالد المثال محمود مختار بمقال يستعرض تاريخ النحت فى مصر ويكشف عن عبقرية هذا الفن التى عمل مختار على بعثها واستمد هو منها سر نبوغه »

كل شعب من الشعوب التى أسهمت فى صنع حضارة الانسان له رحله مميزة فى التاريخ، عبقرية تمثل تفوقه واصالته ، وتشير الى خط رحلته فى البناء الحضارى ‥ ورحله مصر الكبرى تتمثل فى فن النحت ‥ فما يكاد النور يلقى على العصور السحيقه حتى تظهر على افق ما قبل التاريخ مصر وبلاد ما بين النهرين ‥ كلتاهما صاغت فى الأحجار عقائدها ومشاعرها وانطباعات الحياة فى أرضها ·

ولكن مصر مضت بالرحلة عبر التاريخ · لم تتخل عن اداة تعبيرها الأصيلة خلال عصورها الفرعونيه والمسيحيه والاسلامية ثم عادت تستأنف رحلتها فى عصرها الحديث ·

وحين كانت الاحداث تلزمها الصمت ، وكانت الغزوات والمعارك تغشيها بالظلام وتشغل حكامها عن الفنون ‥ عندئذ لم يكن التاريخ يخلو من لمحات لأبناء الشعب يعاودون فيها اللقاء الحميم مع عالم الأشكال فى أعمال تتسم بالحرية والانطلاق ·

كان الفن هو عبقرية مصر الكبرى ، وظل النحت « قلعة فنونها » كما يقول بيكى ، مصر التى يرى فيها « ايلى فور » أم البشر وأقدم سمت محدد للحضارة التى ظهرت على أفق الماضى ‥

نلمح بدايات هذا السمت تشكل مع مجمتع قبل التاريخ ‥ مع البوادر النيلوتيه للحياة فى مصر ، حين يجرى النهر فى تدفقه وتأخذ ملامح اندلتا فى التشكيل ، وتظهر القرى المنعزله تحيطها أعواد البردى السامقة ، وتدب الحياة فى آلفة بين الانسان والحيوان ·

من هذا الالف بين الانسان والحيوان والطبيعه ولد انفن المصرى ‥ فن استقرار لا فن قلق ‥ فن امن لا فن صراع ·

ومن معالم الطبيعه والعقيدة المصريه خرج مزاجه ‥ فالنحت فى مصر جاء وليد ضرورآت العقيدة وتشكل من معالم هذه الطبيعة الزراعية المستقرة وبهذا كان ضرورة مقدسة ، وكان فى نفس الوقت من نتاج خبرة الانسان فى هذا المكان ·

ولقد بقى هذا الفن حتى طلائع القرن التاسع عشر غامضا على التقييم خفيا عن ادراك النظرة التى تشبعت بمثل الجمال الاغريقى والرومانى ونماذج عصر النهضه وطمسها ذوق الباروك والروكوكو حتى كشف شامبليون كشفه الرائع ، وبدأت آثار النحت المصرى تنبعث من تربه هذه الأرض الدفينة وتستقر فى متحف بولاق وفى متحف اللوفر وفى متاحف لندن وبرلين وتورينو وفلورنسا · واتخذ شامبليون من الكوليج دى فرانس مستقرا لدعوته وأخذت النظرة

السائدة عن جمود الفن المصرى التى كان يؤكدها ويتكلمان وغيره من رجال الآثار تتوارى ..

وظهر جيل من الكتاب عكف على دراسة الفن المصرى القديم واستخلاص قيمه التعبيريه .. والنظر اليه فى اطار يتعدى تاريخه كمنجزات للماضى وانما كمستقبل يكمن فى أعماق هذا الماضى ويحتوى قيما فنيه خالصة تصلح لكل عصر وتستطيع أن تحيا وتضيف الى محاولات الانسان للتعبير بالشكل اضافات كبرى متجددة .. وهذا هو معنى المعاصرة فى هذا الفن القديم .. صلاحيه حلوله التشكيلية لأن تتحول قيما خالصة لاثراء خبرة الفنان واتساع آفاق تجاربه .

يتخذ ايلى فور من « أبى الهول » رمزا للمعنى الخالد فى نحت مصر حين يقول :

« لقد كان لأبى الهول دائما هذه النظرات الصارمة التى تنفذ الى أعماق الداخل وترنو فى نفس الوقت الى بعيد .. انه يبدو وكأنه ظهر مع فجر الفكر وتابع بتأمله الصامت جهود الانسان الكبرى وسيظل الى مالا نهايه يعايش طموحنا وتطلعنا » .

وظاهرة الاستمرار والبقاء فى هذا الفن الذى صدر أصلا ليحفظ الحياة بعد الموت تكمن فى اسلوبه بغض النظر عن موضوعه وهدفه ، وكنوز الفكر التشكيلى التى ينطوى عليها هى المقومات التى جعلت هذا الفن يخرج عن اطاره كعمل ماض ليكون خطا من خطوط مستقبل الفنون فى العالم يعزز مساهمة مصر فى تجارب الانسان الفنيه .. فمعظم الفنون الحديثة تعيش جيلا أو أجيالا ، وبعضها لا ينوى على البقاء عمر حياة بشريه ثم يختفى . أما الفن المصرى القديم فقد انفرد بخط حياة طويل شاركت فيه عناصر أحدثت أثرها فى مشخصاته وأكدت قيمه وكفلت له البقاء .

وسر عظمة هذا الفن هو فى صدقه .. صدقه للعقيدة التى قام عليها ، وصدقه للحياة المحيطة به .

فالفن المصرى كان فى خدمه العقيدة .. وتحول الديانه المصرية من عبادة «رع» الى ديانة «أوزوريس» الى ثورة « اخناتون الدينيه » ـ كان من الأحداث الكبرى التى حققت لهذا الفن التنوع برغم خط الاستمرار الذى مضى على نهجه وهى تكشف عن تعدد الملامح والأشكال فى اطار « النمط » والقوانين الثابته .

كذلك كانت الأحداث السياسية : فترات الأفول بين الدولة القديمة والدوله الوسطى ، وغزوات الهكسوس ، وقدوم البطالسة ـ من الأحداث الكبرى التى غيرت مجرى النحت المصرى ونوعت أشكاله ..

على أن صدق هذا الفن للطبيعة حفظ له سمات ومعالم شكلت القانون الهندسى للتمثال المصرى القديم فهو يمثل فى استقامته النماء والحياة ويستوحى فى أشكاله المكعبية امتداد الأرض الأفقى الفسيح حول النيل ، وهو فى انبثاقه من وادى الزراعة والنيل ينطوى على حس داخلى يفيض عامة بالامن والسكينة ويمثل ائتلاف الحياة مع الحجر ونبض الشباب الدائم فى تجدده وتستعير ملامحه من الطبيعة وضوحها وخطوطها المحددة كما يفرض التمثال المصرى كظواهر الطبيعة وجوده على المكان فى ادراك للاتزان والنظام والهندسة وكلها من مشخصات كيان الوادى . نرى بدايات الفن المصرى القديم واضحة منذ العصر العتيق .

ونلمح فى لوح الملك نارمر الذى يعزى اليه توحيد القطرين ـ الدلتا والصعيد ـ معالم الرقه وارهاف الحس الذى يتميز به الفن المصرى منذ ظهرت أولى معالمه ..

وظهرت محاولات أخرى تمثل مناضلة الفنان للمادة المنحوته فى تماثيل صغيرة كتماثيل العابدين من الأسرة الثانية بمتحف القاهرة أو تمثالى الرجل المتزين فى متحفى برلين ونابلى .

وقد ظل هذا المظهران من مظاهر الحياة ـ مظهر العابد ومظهر المتزين ـ يترددان فى التعبير الفنى للنحات المصرى القديم .

وحققت الدولة الثالثة أعظم انتصاراتها المعمارية باقامة هرم سقارة كما حققت أروع آثارها النحتية بتمثال « زوسر » بالمتحف المصرى ففى هذا التمثال نظهر أولى المحاولات المكتملة الناضجة للنحت الكبير .. وفيه يخلص التمثال المصرى من آثار العصر العتيق ليكون تعبيرا عن الجلال والنبل والاستقرار .. التمثال وقاعدته التى ترمز الى العرش وحدة متكاملة ، ولمحة الوجه ووضع اليدين ومادة الحجر الجيرى الأبيض التى اختارها المثال تشيع فى هذا العمل الصرحى رقة تزاوج تماسك البناء .. وهو فى تكوينه وخامته ورهافه نحته يمثل عنصرا نباتيا كأنه من عطايا هذه الأرض لا من صنع الانسان .

وتأتى الاسرة الرابعة فتخلف فيما تخلف من روائعها تمثال رع حتب وزوجته نفرت .. ثم تتجلى سيادة القانون التشكيلى فى تمثال خفرع من الديوريت الذى يقف الى جانب تمثال زوسر بالمتحف المصرى ممثلا اكتمال النحت التشكيلى وتصوير عناصر الجلال والعظمه والارادة فى شخص الملك الحاكم . ولقد تميز أسلوب فن الأسرة الرابعة بالصراحة التشكيلية وقدم فن هذه الأسرة أروع

الرؤوس المنحوتة لتماثيل الأشخاص فى سعيها الى تسجيل الحياة الطبيعية مع تحقيق التوازن الهندسى بينما تميز فن الدولة الخامسه بالأناقه فى التشكيل ولعل ظهور الخشب كوسيط مالوف فى التعبير التشكيلى أعان الفنان على أن يشكل خامته وفق مايمليه ذوقه دون اخلال بهذا الحس الهندسى الخفى الذى يتكون منه القانون الداخلى للتمثال •

وهكذا أرسلت الدولة القديمة من خلال عهود الأسرات الناهضه دعائم النمط المصرى فى النحت فى صدق للحياة لمس توافق التعبير التشكيلى عن الطبيعه سواء فى مجموعات التماثيل التى تغلب عليها حركة الجلوس رمز الاستقرار والطمأنينة او فى مجموعات النحت البارز التى تنبض بالتعاطف مع الحياة وتمثل جمال ايقاعاتها فى حركات حملة القرابين ومجموعات الطيور والحيوان فهنا نرى الحساب الهندسى على وفاق تام مع الحياة كذلك تتجلى براعة فنون الدوله القديمة فى تماثيل « الخدم » المحيطة بالمقابر ، والتى خرجت من سمت الصمت الذى تميزت به تماثيل الملوك والأمراء والموظفين الى التعبير عن الحركة وهى تقوم بأعمالها الدارجه ، ولكنها كما لاحظ إتيين دريتون تعبر عن الهدوء أكثر مما تعبر عن الحركة المحتومة فى العمل او هى تظهر وكأنها تقوم بعملها بحركه قياسيه كأنها تخشى أن يحدث ترديدها صوتا يزعج مملكة السكون الأبدية التى تعيش فيها •

لقد مثلت الدولة القديمه فن مصر الكلاسيكى بأسلوبه الصحو ، ورسوخه ، ووضوحه • كانت فترة يقظه ونهوض اقترن فيها التفتح العلمى بالازدهار الفنى فكلاهما مضى فى توافق للكشف عن كنه الحياة •• ولكن الأفول السياسى لم يلبث أن ألقى ظلامه على هذه الدولة •

وعندما قامت الدولة الوسطى هجرت نبع الطبيعة الحى المتجدد وحاولت أن تصوغ أعمالها على الغرار الذى حققته الدولة السابقه •• لم يعد للفن اتصاله بالحياة المحيطة به قدر التزامه لاتباع الأنماط التى حققها الأسلاف والتقيد بقوانين النسب والأشكال والاحجام فخرجت أعمال الفن مثقله بضروب من الأكاديمية التعليمية •

وكان للمحن التى حلت بالدوله الفرعونيه بعد الأسرة السادسه •• الحروب الاقطاعية والاضطراب السياسى ••• كان لذلك اثره عن الفن •• فالملك لم يعد ابن الآلهة وانما صار تحت ضغط الظروف صاحب المسئولية والواجب • وعرفت الدولة بعد فترة أفول واضطراب النصر العسكرى والتقدم الادارى والعلمى •• ظهرت فى عهد سيزوستريس الثالث وامنمحات الثالث معالم النصر والاصلاح الادارى ونظم الرى بمنطقة الفيوم وسجل التاريخ أسطورة قصر الليبرنت •

وبعد ما كانت تماثيل الملوك تنوء بثقل الهزيمة والانحدار ظهرت فى تمثال سيزوستريس الثالث الذى اكتشف فى الكرنك ثورة تعبيريه وانعكست على أعمال النحات المصرى منذ الأسرة الثانية عشرة معالم النصر •

وهكذا كانت طيبة فى عهدها الأول هى التى قدمت لفن هذه الدولة أعمالا نابضة بطاقه من العزم وقوة التعبير •

هذا الفن الذى ولد فى ظل تغير النظرة الى الملك، وتغير النظرة الى الدين بظهور عبادة أوزيريس كرمز للقدر الانسانى وتعبير عن الخصب وعن الخلود المجرد •• عن الحياة التى تموت لتبعث من جديد •

كل ذلك أثر بصورة أو بأخرى فى شكل النحت فى الأسرة الوسطى •• اتجه النحت الى التجريد كما اتجه الدين الى الرمز المجرد فظهرت صورة التمثال « الكتلة » الوجه الذى يطل على قدره من خلال كتلة ضخمة تخفى معالم التكوين الطبيعى للأجسام الذى كان يبدو فى فن الدولة القديمه فى تماثيل الكتبه وفى التماثيل الشعبيه ، وتوارى الفن الشعبى فى الأسرة الوسطى أمام الفن الرسمى وأصبح تمثال الملك الحاكم رمزا للتعبير عن البطولة وجلائل الأعمال •

ولم تدم الدولة الوسطى فى ازدهارها أكثر من مائتى وخمسين عاما أعقبتها مائتان وخمسون عاما أخرى فى ظلام •• وذهبت شراذم الهكسوس بطمأنينة الوادى وعبثوا بحضارته حتى أنجبت مصر فى الأسرة السابعة عشرة محررها أحمس ليطرد الهكسوس، ويجىء ميلاد الدولة الحديثة ، وتتم وحدة مصر مرة أخرى على يدى الملك أماسيس الأول مؤسس الأسرة الثامنة عشرة الذى غزا عاصمة الهكسوس وأمن حدود مصر من غزو القبائل الأسيويه ولكن على الرغم من طابع النصر العسكرى لهذه الحقبة فان مثلها الأعلى الجمالى فيه رقة نسائيه كما لاحظ سيتون لويد فى كتابه « فن الشرق الأدنى القديم » •• فمعبد الدير البحرى ان جاز التعبير يمثل العنصر الأنثوى فى الفن المصرى القديم •

وحتى تمثال تحتمس الثالث بالمتحف المصرى تلوح فى وجهه مسحة رقيقه من جمال الشباب الخلاب أكثر مما تلوح فيه القوة والاصرار ••

وتمثال الملكة حتشبسوت ينبىء عن طبيعه المرأة وعظمتها معا • وتماثيل أدوات الزينة التى ظهرت فى هذه الأسرة وعولجت بأسلوب من حرية الأداء والتعبير تمثل هى الأخرى عصرا لقى الاستقرار فمال الى التفنن والترف •

وجاءت بعد ذلك ثورة أخناتون وفن العمارنة الذى أثرى التشكيل المصرى من ناحيه المضمون اذ فتح له باب التعبير عن العواطف والانفعالات وتسجيل أشباه الأشياء وبعد أن كان الفنان يصوغ تماثيله وفق الانماط المصطلح عليها ، أصبحت المشابهة والصدق للواقع والسعى الى تسجيله مجردا كحقيقة هى شاغل النحات الأخناتونى حتى أن بيت المثال توتموزى فى بقايا مدينه اخناتون الذى تحدث عنه « كابار » وأشار اليه الدكتور حسين فوزى فى كتابه « سندباد مصرى » يكشف عن الطريقة التى كان يلجأ اليها المثال من صب أقنعة على وجوه شخصياته ثم يبدأ من الواقع الفعلى سر التحويل فى أعماله ٠

ومن الطريف أن بعض البدع الحديثة فى فن النحت التى ظهرت فى أمريكا تلجأ فى احداث هذا التأثير الواقعى الحى الى صب التمثال على النموذج الحى واحاطته بأدوات ومظاهر من الحياة اليومية تكتمل بها معالم الواقعية فى التعبير ٠

غير أن فنان العمارنة كان يلجأ الى التحوير التشكيلى ويهجر قواعد الجمال و٣الانماط التقليدية ويقدم الصدق « للواقع » والتعبير على الصدق « للنمط والغراز » ٠

وان تماثيل أخناتون ، ودراسات النحت الغائر فى هذه الفترة ورؤوس نفرتيتى لتشهد بأن فن العمارنة يفتتح عهدا من التعبير الواقعى يختلف عن واقعيه الدولة القديمة كما ان النقوش التى خلفها تصور الحركة قبل أن تعنى بالحدث وتجنح الى طلاقة متحررة فى التعبير ٠ وأعقب ذلك عصر الترف الذهبى لتوت عنخ آمون ٠٠ عصر يقابل فى رهافته الفنية واناقته وولعه بالوشى والزخرفة أبهه عصر الفاطميين فى مصر الاسلامية ٠

من طيبة خرج هذا الفن العظيم مرة ثانيه ٠٠ وفى رحاب الدولة الحديثه التى امتد بها الزمن أكثر من ثمانمائة عام ، التقى تدفق التيار الحضارى وخلاصه التجارب التشكيلية التى مرت بها مصر فى عصورها السابقة ٠ فمن التماثيل الكبيرة التى تفيض بالسمو والنبل والأمل الى رهافة الحس التعبيرى فى التماثيل الصغيرة التى اجتمع لها التكامل التشكيلى الى الضخامة الصرحية الهائله فى تماثيل رمسيس التى جعلت شامبليون يشهق قائلا : « لقد كانوا يبنون لعمالقة أطوالهم مائة قدم » ٠٠ هذه التماثيل الصرحية الهائلة فى أبى سنبل وتانيس تمثل ختاما شاهقا لهذه الرحلة الحضارية الفذة قبل أن تلقى نظرة أخيرة على شبابها القديم فى فنون العصر الصاوى استعادت خلالها ملامح من منف وروحا من العصر العتيق ٠

وغزا قمبيز مصر وهزم الأسرة الوطنيه الحاكمة



رأس تحتمس الثالث ـ الاسرة الثامنة عشرة

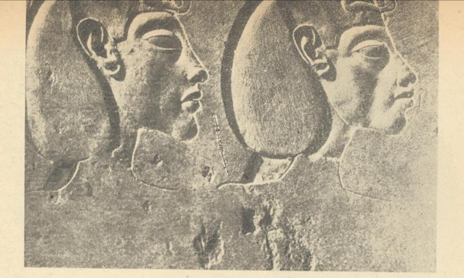
ومعها هزم روح الشعب المعنويه ، فتوارى الفن العتيد وخمدت مظاهر الحضارة، الى أن قدم الاسكندر مصر عام ٣٣٢ وصحبه فى ركب الحضارة فن الاغريق الذى بدأ خطاه الاولى على يد الفن المصرى العتيد ٠

وتأمل الفن العجوز هذه النواة الأولى التى زرعها فى « ميسينا » و « كريت » ٠٠ انها الان أينعت ونمت وخرجت على باكورتها وصارت شبابا حافلا بالجمال والروعة ٠

وأخذ الفن الاغريقى يعرض فى الاسكندريه ثمار شبابه الباهر ، وحاول أن يلتقى بالنمط المصرى القديم ولكن محاوله اللقاء باءت بالفشل ٠٠ وتمثال الاسكندر بالمتحف المصرى دليل على هذا الفشل فلا هو احتفظ بمقدرة براكستيل التى كانت تحيل البشر الى آلهة ولا هو ارتفع بشخص الاسكندر الى تمثيل العنصر الخالد كما كان يفعل النحات المصرى القديم ٠

وخفتت أنفاس الفن المصرى القديم فى تماثيل « أبى الهول » التى أخرجها عصر البطالمة وقد تخلى عنها السر المصرى العميق ٠

غير ان تماثيل التناجرا فى الاسكندرية وآثار النحت القبطى تمثل اضافات مصر فى هذه الحقبه ٠



دراسات من عصر اخناتون

فتماثيل التناجرا تماثيل جنائزية صغيرة تمثل مشاعر الأحياء ازاء الراحلين • وهى بمثابة زهور من الذكرى كانت توضع فى قبور الراحلات والأطفال كأنها ونيس ينبض بمظاهر الحياة لمن انتزعهم الموت من رحلة عمر قصير •• وهى من أجل ذلك لم تكن توضع كما يرى مؤرخو هذا العصر فى قبور الرجال والمسنين •

من سمو الغرض الذى صنعت من أجله ورهافته جاءت رقة الصياغه ونبلها وتحقق لها التكامل التشكيلى الذى أشار اليه هيربرت ريد حين ربط بينها وبين تماثيل الخدمة المصرية وتماثيل المكسيك الصغيرة وتماثيل المقابر الصينيه فى عهد تانج • ففيها جميعا تلتقى رقة التعبير مع مقتضيات البناء والشكل •

أما النحت القبطى فقدكون رغم مصادرة الاغريقية والرومانية أسلوبه الخاص غير أن معظم هذا النحت كان حفرا فى الحجر أو الرخام او الخشب والعاج مداره موضوعات دينية تمثل العذراء والطفل والراعى الصالح والقديسين وحشوات نباتيه أو حيوانية • النحت القبطى كان فى معظم الأمر حليـة معمارية وتماثيل الأشخاص تعالج بمناسيب صغيرة •• كأنها مناسيب أقزام ولو كبرت أحجامها • ليس فيها هذا المنسوب الصرحى الذى يسود فن الفراعنة حتى فى الأحجام الصغيرة •

غير أن للنحت القبطى جاذبيتـه الخاصة التى يستمدها من وضوحه وأسلوبه المباشر وتواضعه•• هو لا يصبو الى العمل الصرحى كما كان الفنـان المصرى القديم ولا يضيف الى حرفيه النحت وقواعده اضافات كبيرة • فن متواضع قريب من الفنـون الشعبية وقد دخلتها صنعه الفنان وأضيفت لهـا قدراته •

وتبدأ مصر الاسلاميه سنه ٦٤٠ ميلاديه بدخول فرسان عمرو بن العاص ، فيكون الفن هو اضافتها الهامة الى التيـار الحضـارى • لم يظهر النحت المصرى الاسلامى ككيان مميز بين فنونها ، ولكننى أرى آثاره منـذ العصر الطـولونى ماثلة فى هـذه الوحدات الزخرفيـه التى تعتلى جدران المسـجد كأشكال النحت التجريدى الحديث •• وحدات لها خصائص النحت فى تعبيره وتكامله •• وتطالعنـا خطط المقريزى بما كان يحفل به قصر خمارويه بن احمد بن طولون من تماثيل خشبية متحركة مكللة بالذهب ، كمـا تحكى قصص العصر الفاطمى عن تماثيل من الرخام اقامها أحد وزرائهم فى بيته فحين يدخل تحنى رؤوسها ، وحين يجلس تثنيهـا •• وحفظت اللوحات الخشبيه فى قصـور الفاطميين مشاهد من الحياة نحتت فى توازن وبراعة فى التكوين وجمعت رسوم أشخاص وحيوانات وطيور كما سجلت نماذج تمثل وجوه بشر على أجسام طيور تشبـه فى طريقة حفرها وفى خطوطها المحددة بعض صور الطيور على جدران المعابد الفرعونية ، وحفظ العصر أيضـا بعض تماثيل الحيوان والطيور البرونزية، وقد عنى فيها الفنـان بالاسـتخلاص والتبسيط ومعالجة السطوح على نحو يذكرنا بأعمال نحاتى الحيـوان المحدثين •

وخرج النحت فى مصر الاسلامية من البيـوت والقصور الى الأماكن العامه ممثلا فى تماثيل السباع التى أقيمت فى بعض مواقع من القاهرة •

على أن النحت الاسلامى لم يقف عند التماثيل الدائرية الصريحة وانما لجأ أيضا الى « الكتـابة

التشكيلية » جعل الزخرفه صنوا للحيـــاة ، أمعن النظر فيما أبدعته يد الله من الكائنات وتتبع أصول الجمال فى تكوينها فرأى فيها التمـــاثل والتكرار والتنوع ٠٠ ومن هذه الخصــــائص جاءت زخارفه المنحوتة ، وحدات تنبض بالحيــاة ٠٠ هو لم يحل الكائن الحى الى تماثيل تجريديه كما يفعل الفنان الحديث وانما استعار للمنحوتات المجردة ســمات من الملامح الانسانيه ومن ملامح الطير والحيـــوان ضمنها حروف الكتابه فالتحويرات الزخرفية فى هذه الحروف تشى بما تخفيه من رؤى تشخيصية لرؤوس حيوانات وطيور ، والمعنى الذى يصـــوره الحرف يستحيل الى شكل يتفق مع معناه حتى لأصبحت الكتابات المحفورة على واجهات الجامع الاقمر وفى الازهر وفى أضرحة قلاوون وبرقوق على سبيل المثال لوحات من النحت البارز أو الغائر تستطيع النظرة التشكيلية الحديثة أن تلقى فيهـا خصائص النحت ومقوماته ٠

كذلك كانت المنحوتات الخشبيه فى العصر الايوبى من الأعمال التى حوت الحس الهندسى التجريدى مع جنوح الى اضـــفاء الحيـــــاة على هذه التكوينات الهندسية ٠

وظلت براعات الفنان الاسلامى تعمل فى اطارها ٠ ينحت ولكنه لاينحت تماثيل الملوك والآلهة كما كان يفعل الفنان المصرى القـــديم وانما ينحت تماثيل الخطايا والراقصات ومشاهد الحياة اليومية حوله ٠ ويتطلع الى ابراز وجوده فى واجهات المبـــانى وعلى جدرانها ولكنه لايرنو الى الخلود المصرى القـــديم ويعدد أساليبه فى اطار وحدته ، حتى تعرضت مصر لرزء قومى وفنى كما تعرضت أيام الهكسوس ، اذ غزاها ســليم الأول وشـــنق طومان باى على باب زويلة ، وحمـــل مهرة الصـــناع المصريين الى القسطنطينية ٠

وتوقفت رحلة النحت فى خط مصر الحضـــارى ولكن الموهبة الشعبية التى كانت تعيش الى جانب الفن الرسمى مضت على نهجها ٠٠ كانت من قبــل تتمثل فى فنون الفلاحين القديمه وفى الفن النـــوبى كما تمثلت فى التماثيل الفخاريه بالفسطاط ٠

ورأينا من قبل رقة الفن الشـــعبى فى الدولة الحديثة على عهد الفراعنه تحاذى رقة الفن الرسمى فى بعض التماثيل الصغيرة ٠

واستمرت براعة التشكيل فى تماثيل الفخار عند فنان الفسطاط كما ظهرت فى الخامات التى تناولها أفراد الشعب فى مصر الاسلامية موهبـــة التشكيل ظهرت فى تماثيل الحلوى فى عرائس المولد والفرسان وفى تماثيل الحقول التى كانت تصنع من الطين أو الخشب ممثلة للانسان أو الحيوان ٠٠ وهذه وحدها هى التى بقيت من معالم النحت فى مصر بعد أفولها منذ العصر العثمانى



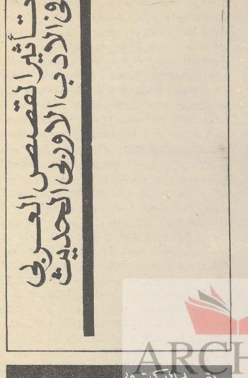
رأس الملكة تيتى ـ الاسرة الثامنة عشرة

ولكن أعمال الفنان الشعبى تمثـــل رحله اخرى بأبعادها ورؤاها ٠

أما النحت المصرى الذى بدأ من قبـــل العصر العتيق واستمر ينوع أشكاله ونماذجه فقد قدر له الصمت وظلت مصر عاجزة عن أن تعبر عن نفسها بأسلوبها الأصيل فكانت تلجأ الى الأوربيين وتدعوهم لاقامة تماثيل ملوكها وعظمائها أو لتزيين القصور ٠

وانكمشت النهضة المصرية بعـــد الصدمه التى انتابتها أثر فشل الثورة العرابية واحتلال الانجليز مصر ولكن ما لبثت ان تجمعت وأخذت بوادر انبعاثها تظهر مع خاتمة القرن التاسع عشر ٠

وفى هذه الحقبه كانت المقادير تعد لاستئناف رحلة النحت فى مصر على يد فنان ولد بالدلتا فى ســـنة ١٨٩١ ، والتقى فى نفسه هذا المســـار التاريخى الذى صنعته هذه الحضارة والوجدان التشكيلى الذى أودعته مصر أحجار واديها فجاء ميلاد محمود مختار منذ خمسة وسبعين عاما ايذانا بعودة الذات المصرية الى منابعها خلال رحلة عمره القصير الذى جمـــع أطراف رحله عميقة الأبعاد ، وبه بدأت فى مصر قصة النحت الحديث ٠



ترستان وايزولده



ترستان وايزولده مشهورة ، خلدتها خصوصا أوبرا فجنر بهذا الاسم· وهى قصه شعريه بطوليه من القرن الحادى عشر أو الثانى عشر ، تندرج ضمن دورة (مجموعة) المنضدة المستديرة· وتدور حول مغامرات ترستان وغرامياته بايزولده ، زوجه مارك ، ملك ايسلنده ، والالاعيب التى خدعا بها ذلك الزوج المخدوع · ولها روايات عديدة ، افتن فيها شعراء العصور الوسطى فى مختلف البلاد واللغات الأوربيه · والنص الأصلى مفقود ، وانما بقيت ترجمات ، وصلتنا منها اربع كامله : هى الرواية الفرنسية او النورماندية ، بالنثر ، وتنسب عادة الى لوى ، سيد جاست بالقرب من سالسبورى ، والمؤلف يقول انه ترجم هذه القصه من اللاتينيه بأمر هنرى الثانى ملك انجلتره ، والثانية هى الرواية الالمانية ، وهى الأخرى بالنثر ، ويظهر أنها قامت على الرواية الفرنسيه ، والثالثة بالشعر ، وتنسب الى جودفروا من استراسبورج ، أحد مشاهير شعراء الغرام (المنيسنجر) فى القرن الثانى عشر ، والرابعة بالشعر أيضا من نظم توماس من ارسلدون ، وباللغة الاسكتلندية ، وتتألف من مقطوعات كل منها تتألف من احد عشر بيتا . والى جانب هذه الروايات الكامله توجد شذرات عديدة من روايات أخرى ، بعضها بالشعر والآخر بالنثر · ونظم كريتان من تروا ، رواية كاملة ضاعت كلها . ووجدت رواية بروفنصالية كثيرا ما يشير اليها الشعراء المطربون (التروبادور) فى القرنين الثانى عشر ، والثالث عشر · والبعض يزعمون أن لهذه القصة أصلا تاريخيا ، وأن ترستان قائد شهير عاش فى منتصف القرن السادس الميلادى ، وكان أحد الأمراء الثلاثة المتوجين هود جواير وكاى · والبعض الآخر يزعمون أنه كان شاعرا جوالا من بلاد الغال (ويلز) فى غربى انجلتره ومن تلاميذ مردين ، وكان ايضا فى بلاط الملك آرثر وعاش فى سنة ٥٢٠ م .

وخلاصة هذه القصة ان ترستان دى ليونوا ، فقد أباه منذ طفولته ، فكفله عمه مارك ، ملك كورنوول · واعترافا بفضل عمه ، قتل مورهوت الايرلندى ، وهو نوع من الوحش ، كان يأتى كل عام يطلب من اقليم كورنوويل جزية مقدارها اربعمائة شاب . ولكن رمح مورهوت المسموم اصابه ، فمضى الى ملكة ايرلنده ، أخت الوحش ، وهى القادرة على علاجه ، ولم تتعرف هويته ، فعالجته· وعاد بعد ذلك الى ايرلنده مرة اخرى مكلفا بطلب يد ايزولده من امها ملكة ايرلنده ليتزوجها الملك مارك · وعاد فعلا ومعه ايزولده ، لكن فى أثناء

* هذا المقال هو الجزء الثالث من سلسلة المقالات التى بدأها الدكتور عبد الرحمن بدوى فى هذا الموضوع فى المجلة (العدد ١١٠ فبراير سنة ١٩٦٦ ص ٢٧ ، العدد ١١٢ ابريل سنة ١٩٦٦ ص ٣٤)

الرحلة شرب معها من شراب كان معـدا ليشربه زوجها ليلة الزفاف ، ومن خواص هذا الشراب ان يشعل نار الغرام في قلب من يشربونه معا • ومنذ ذلك الحين ارتبط ترستان وايزولده برابطة غرام عارم • وجرت لهما مغامرات عديدة ، واحيانا كان يفتضح أمرهما ، أو يفران • ولما علم الزوج المخدوع بذلك تفاهما ، فلجئا الى غابة الموردا ، حيث عاشا معا وقتا طويلا في سعادة وهناء ، وكان ترستان يحسن الصيد والقنص فكانا يتعيشان من حصيلة الصيد • وأخيرا صفح الملك مارك عنهما ودعاهما اليه • ولكنهما فوجئا في غرامهما من جديد ، وقرر ترستان ان يغادر كورنوول انقاذا لايزولده • وتزوج ايزولده أخرى ، هي ايزولده ذات اليد البيضاء • وذات يوم جرح بسلاح مسموم ، وهو يعلم أنه لن يشفيه غير ايزولده الأولى ، ايزولده كورنوول • فبعث اليها برسول يطلب منها أن تترك زوجها وتاتي لانقاذ حياته : فان جاءت بها السفينة ، رفعت شراعا أبيض ، والا رفعت شراعا اسود • وفي اليوم الأخير من المدة المحددة عادت السفينة رافعة شراعا أبيض • لقد تركت ايزولده كل شيء من أجل حبيبها • لكن زوجة ترستان قالت له ان الشراع أسود ، فتوجه ترستان نحو السور ، ومات • ووصلت ايزولده ، ودخلت عليه ، وارتمت على جثمانه وماتت هي الاخرى . ولما عرف الملك مارك الاصل والسبب في غرامهما وخطيئتهما ومصابهما ، وهو انهما شربا معا من شراب الغرام وهما لا يدريان ، صفح عنهما ومجد ذكراهما •

وكان ترستان محاربا جسورا ، وصيادا ماهرا ، وبحارا ممتازا ، ولاعبا بالشطرنج لا نظير له ، وعازفا على الهارب بارعا . ومن هنا كان النموذج الاعلى للانسان كما تصوره خيال الكلتيين .

وقد نشر فرانسوا ميشيل ما بقى من تاليف بيرول وتوماس (لندن سنة ١٨٣٥ – ١٨٣٩ في ثلاثة مجلدات) • ثم جاء جوزيف بديبه ، فنشر ما تبقى من روايات لقصة ترستان وايزولده بعنوان « ترستان وايزو » (باريس سنة ١٩٠٠) •

وقد اتجه البحث الى الكشف عن امكان وجود مصدر شرقي لهذه القصة • فقام ايتيه Ethé في كتابه(١) : « مقالات ودراسات » (ليبستك سنة ١٨٧٢ ص ٢٩٥ وما يليها) بدراسة العلاقات بينها وبين الملاحم الفارسية • وقفى عليه ايتالو بتسى بمقال في « مجلة ايطاليا » (٢) (جـ ١٤ ص ٥ – ٢١) عنوانه : « الاصل الفارسي لقصة ترستان وايزولده » ، فيه أكد وجود أصل فارسي لها •

وقام ر• اتسنكر(٣) فبين التشابه بين هذه القصة وقصة « ويس ورامين » الفارسية • وأيدهم ى• أسترزيجوفسكي(٤) في مقال بالمجلة البيزنطية (حـ ١٩ ص ٦٥٨) ، وقال : « ان الاتفاق بين الاثنين يستبعد الصدفة ولا يمكن تفسيره الا بافتراض أخذ الرواية الأولية لترستان من القصة الفارسية في القرن الحادي عشر او اصلها الاقدم منها » .

واخيرا جاء س. زنجر S. Singer(٥) في بحث له نشر في « أعمال الأكاديمية البروسية للعلوم » (سنة ١٩١٨ ، قسم الدراسات الفيلولوجية التاريخية ، برقم ١٣) فاكتشف أن الصورة الأولية لقصة ترستان ، وهي حكاية ايزولده ذات اليد البيضاء ، موجودة في كتاب « الأغاني » لأبي الفرج الأصفهاني •

برسيفال

وكما خلد فجنر حب ترستان وايزولده ، كذلك خلد برسيفال باوبراه التي بنفس الاسم • وقصة برسيفال من أطول قصص دورة المنضدة المستديرة التي الفت في القرن الثاني عشر . وتوجد منها روايات عديدة : احداها غير كاملة نظمها شعرا كريتان دى تروا ، والثانية بالنثر ، لا تنسب الى أحد ، وترجع الى القرن الخامس عشر ، والثالثة المانية بالشعر الالماني ، وتنسب الى فلفرام فون ايشنباخ • وخلاصة القصة أن برسيفال كان ابن فارس شهير ، وقتل أبوه وعماه في مبارزات فربته أمه في أعماق الغابة ، بعيدا عن الناس ، ابتغاء أن تبعد عنه حياة الفروسية وواجباتها •• لكنه لم يكد يبلغ الشباب حتى التقى في الغابة بخمسة فرسان مسلحين يركبون أفراسا مطهمة ، وأنباوه بحقيقة شأنهم ، وبثوا في نفسه الرغبة الحارة في التجوال في الدنيا • فترك أمه ، وقد زودته بالسلاح وهي تبكي ، ومضى الى بلاد الملك آرثر وجرب أول تجربة في مبارزة فقتل الفارس القرمزي ، وهو العدو الشخصي اللدود للملك العجوز آرثر ، وكان خصما عنيدا لم يستطع قهره احد قبل الآن . فأخذه احد النبلاء الى قصره وتمم تربيته ، ومن هناك ذهب لتخليص الأميرة المسكينة

(١) H. Ethé: Essays und Studien Leipzig., S. 295 ff

(٢) Pizzi : L'origine persiana del romanzo di Tristano e Isotta, Rivista d'Italia, 14,5-21

(٣) R. Zenker : Die Tristansage und das persiche Epos von Wis und Ramin, in : Roman. Forschungen, 21- 321-61.

(٤) J. Strzygowski : Byzant. Zeitschrift, 19, 658.

(٥) S. Singer : Arabische und europäische Poesie im Mittelalter, Abhandlungen d. Preuss. Akad. d. Wiss., Jhg. 1918, Phil. hist. Klasse, Nr. 13.

الملقبة بالزهرة البيضاء ، وكان يحاصرها فى قصرها جيش من الأعداء • ثم تعرف الى الملك بشيور (أو الصياد) عمه • وكان عمه هـــذا يملك الجرال المقدس ، والرمح الذى تقطر سنه دما باستمرار ، وكان محاصرا هو الآخر ، فأنقذه بسيفه ، ثم مات هذا الملك ، وعرفت القرابة بينه وبين برسيفال ، فصار وريثه • وقدم الملك آرثر لتنصيبه فى قصره بكل مظاهر الحفاوة ، وبهذا أصبح هو مالك الجرال المقدس والرمح العجيب •

ومن خصائص هاتين الذخيرتين أنه كان يكفى ان تمشى بهما فتاة حول قاعة فاذا بمائدة حـافلة بأطايب الطعام تظهر ـ ثم برم برسيفال بعـــد سنوات من مظاهر الحياة الدنيـويه ، فترهب ، ولما مات ارتفع الجرال المقدس والرمح العجيب الى السماء بمعجزة . ومنذ هذه اللحظة لم يشاهدهما أحد على ظهر الأرض • والسان جرال اسـم أطلق على الاناء المقدس الذى تزعم الأسطورة آن يوسـف الرامى ، آحد تلاميذ المسيح ، قد التقط فيـه دم المسيح وهو على الصليب ، وهـو نفس الاناء الذى شرب منه النبيذ يسوع المسيح وهو فى العشـــاء الأخير • ويقال ان يوسف الرامى احتفظ به عنده، ثم نقل بعد ذلك الى اقليم بريتاني فى غربى فرنسا وزعم ان له خواص خارقه عديدة • ولهذا تهـافت الفرسان فى ملاحم العصور الوسطى التى تنـدرج فى دورة الملك آرثر من أجل السعى والتجوال للظفر به •

والقصة (أو الملحمة) الشعريه التى نظمهـــا فولفرام فون ايشنباخ تتابع تقريبـا الرواية التى نظمها كريتان دى تروا ، وتحتـوى على اكثر مـن خمسه وعشرين ألف بيت من الشعر ولكن فولفرام يقول انه استعان بروايه بروفنصـــــالية منظومة ينسبها الى من يدعى « كيوت » (جويو) ، ولكن لم يتبين أحد حتى الان من هو كيـــوت Kyot البروفنصالى هذا • وانما يقول فولفرام ان كيوت قرأ « برسيفال » التى نظمها كريتان دى تروا ، ولم يرض عنها ، فلما كان فى طليطلة بأسبانيا عرف كتابا لفلكى يسمى فلجتانس Flégétanis من ذرية النبى سليمان من ناحية أمه ، لكن أباه كان من « الكفار » ، وكان واسع الاطلاع على العلوم المستورة ويقرأ طوالع الناس فى النجوم ، وقرأ فيها ايضـا اسم الجرال المقدس ، واكتشف أن الملائكه أتوا من السماء بالاناء المقدس ، واودعوه عند جماعة مختارة هم أفضل الناس • ووجد كيوت هذه التفاصيل فى كتاب عربى كتبه فلجتانس ، واستعان على فك رموزه بمدد من الروح المقدس ، ورغب فى أن يعرف من الشعب الذى أوثر بشرف حفظ الكأس المقدسة•

فقام بالبحث فى تواريخ ايرلنده وبريتانى وفرنسا، واكتشف اخيرا انساب ملوك الجرال فى اخبار اسرة أنجو •

ويلوح أن هذه الاشارة الى مؤلف عربى عـالم بالنجوم قد وجهت الباحثين الى البحث عن مصدر عربى لهذه القصة المشهورة • فوجدوا فعلا أن فيها آثارا شرقية اسلامية غير منكورة• ففى نص فولفرام فون ايشنباخ معلومات جغرافيه ومادية تشير الى مصادر شرقية ، فاسم المؤلف المنجم « فلجتانس » هو تحريف لكلمة « فلكى » •

وتبين التشابه الكبير بين الفصول الثمـــانية الأولى من « برسيفال » والملحمة الفارسيه العظيمة المسماة «برزونامة» . وبين فرنتسل(٦) فون سوتشك المعلومات الجغرافية والتاريخية والمادية ذات المصدر الفارسى • وحتى الأسماء قرأ فيها أصولا فارسية • فكلمة Dolet هى « دولة » ، و Spane هى اصبهان وكلنتشور وجبله المسحور فى كبس هو جندشل فى كبسيا بمملكة لاهور • واستمر يتابع اســـتخراج الأصول الفارسية حتى وصل الى التقــــديرات التالية : ٦ ½ ٪ من عند فلفرام ، ٦١ ٪ مأخـوذ من أساطير الأبطال فى الشاهنـــامه للفردوسى ، و ٣٢ ½ ٪ مأخوذ من الأساطير البارسية المجوسية ورأى باول هاجن فى بحث له بعنوان « الجرال » (اشتراسبورج سنة ١٩٠٠) أن كتاب كيـــوت المفقود يرجع الى كتاب عربى(٧) •

واسم برسيفال (أو بارسيفال) نفسـه حاول برجمين(٨) انه من الكلمتين : بارس (= فارس) ، الباحثون أن يرجعوه الى أصل عربى • فقـــال فال (= جاهل) أى الفـــارس الجاهل . واقترح أوبرت آن تكون من بارس (= فارس) ، وفـل (= زهرة) أى زهـرة فارس (ايران) ، أو مـن بارسا (= طاهر ، مقدس ، تقى) او من بارش (= نمر) الفارسيتين •

أما كلمة « جرال » Gral فكانت فى الفرنسية القديمة Graal و ,Gréal وتدل على الاناء من الحجر ، ولقد قام الباحثون بالفحص عن أصلها وضربوا فى ذلك الفروض تلو الفروض . لكن لم يخطر ببـال احد منهم ان يكون اصلها عربيا . ونميل نحن الى افتراض أن أصلها عربى ، ونقول انهـا من الكلمة العربيه جرل • والجرل (بالتحريك) الحجـارة ،

(٦) Fr. v. Suhtscheck : Die iranischen Quellen in wolframs Parzivul, ZDMG 1928, S.L. XXXII.
P. Hagen : Der Gral. Srassburg, 1900; id.: Wolfrom und Kiot : Z. f. deutsche Phil. 38, 1-38, 198-237; id.: Untersuchungen über Kiot, Z.f. Deutsch. Altertum, 45, 187-217; 47, 203-224.
Bergmann : Sur l'origine et la signification des Romans du St. Graal, Strasbourg, 1842, p. 13
Oppert: Der Presbyter Johannes, Berlin, 1864, S. 197.

ويقال مكان جرل اى صلب غليظ ، والجمع أجرال. قال جرير :

من كل مشترف ، وان بعد المدى ،
صرم الرقاق مناقل الأجرال(٩)

فاستعملت الكلمة فى الأندلس للدلالة على الاوانى من الحجر ، كما حدث فى الفرنسية نفسها لكلمة terre اذ أصبحت terrine وهذه معناها الاناء من الحجر .

فان صح هذا كله يصبح من المعقول أن يكون اسم Kiot اسما حقيقيا ، وليس مجرد اسم مستعار أو قناع كحيلة أدبيه من نوع « سيدى حامد بن الايل » القصصى العربى المزعوم الذى زعم تربانتس أنه مؤلف دون كيخوته .

شامسو

ومن الذين نقلوا عن « الف ليلة وليلة » ايضا أولبرت فون شامسو ، الشاعر القصصى الجامع بين الروح الفرنسية التى ينحدر منها ، والروح الألمانية التى اعتنقها : فأسرته فرنسيه هاجرت بسبب الثورة الفرنسية من مقرها بونكرر (فى مقاطعة المارن بفرنسا) الى بافاريا ، وانضم أولبرت الى الجيش البروسى فى سنة ١٧٩٨ (ولد فى ٣٠ يناير سنة ١٧٨١) ، ولما سمع نابليون لها بالعودة ، عادت الأسرة ، بينما بقى أولبرت فى وطنه الجديد ، ألمانيا ، حتى توفى فى ٢١ أغسطس سنة ١٨٣٨ . ومن أشهر مؤلفاته قصته العظيمة التى ترجمت الى كل اللغات الحديثه ، « بيتر اشليميل » أو قصة الرجل الذى فقد ظله ، بأن باعه للشيطان فى مقابل كيس لا ينفد من المال ، وراح نشوان بهذه الصفقة العظيمة ، وظن أن المشترى لا بد مجنون ، اذ اشترى شيئا خياليا هو الظل بثمن باهظ .. وحسب أنه هو الخادع ، مع أنه هو المخدوع ، اذ سخر منه الجميع ، وحتى المرأة التى أحبته ، فقضى ايامه ولياليه فى عذاب ووحشة ، يستهلكه الالم رغم كنوزه من الذهب . ويحاول أن يسترد ظله بأى ثمن ، ولكن محاولاته تخفق ، واضطر الى معاناة كل النتائج القاتلة لهذه الغلطة ، وهذه الرذيلة ، رذيلة الغرور والطمع ، لكنه لحسن حظه يعثر على نعال تقطع سبعة فراسخ ، فاستعملها ليذرع الدنيا .. ومنذ ذلك الحين عاش بعيدا عن الناس ، مشغولا بالبحث العلمى ، مستمتعا بمناظر الطبيعة ، ناشدا فيها السلوى والعزاء والطمانينة .

(٩) مشترف : منتصب . الرقاق (بفتح الراء) : الارض المستوية اللينةالتراب تحته صلابة . نافل الفرس فى جريه : اتقى الحجارة وهو يعدو .

واهتم شامسو بالشرق وأساطيره وقصصه ، شأنه شأن أصحابه الرومنتيك الذين راحوا يبحثون كما قال تيك Tieck « عن الليلة الجنية التى يضيئها القمر ، والتى تأسر الحواس ، وعن العالم الخرافى الحافل بالعجائب ، ليبعثوه الى روائه القديم » .

ومن بين ما اخذه شامسو عن القصص العربية ، قصة عبد الله والدرويش ، احدى قصص « الف ليله وليلة » ، وقد عرفها عن ترجمة جالاند الفرنسية ، فيما يظهر ، وقد ترجمها جالاند تحت عنوان : « حكاية الأعمى بابا عبد الله » (طبعة جارنييه فى مجلد واحد بغير تاريخ ، ص ٨٩٠ ـ ٨٩٩) .

صاغها شامسو شعرا مكونا من مقطوعات رباعية عدتها خمس وأربعون (أى ١٨٠ بيتا) ، ويتابع فيها القصه بكل دقة . غير أن القصة العربية وردت على لسان بابا عبد الله نفسه وهو يحكيها لامير المؤمنين هارون الرشيد ، اما عند شامسو فتحكى فى صيغة الغائب ، ويبداها هكذا :

« أقام عبد الله راضيا عند الينبوع فى الصحراء ليستريح ، ومن حوله كانت ابله ترعى ، وعدتها ثمانون بعيرا ، وهى كل ما كان يملك وكان قد وصل فى سلام الى البصرة حاملا عليها سلع التجار واراد العود الآن الى بغداد ، والرحلة سهلة عليه .

« هنالك وصل الى نفس الينبوع درويش كان يمشى على قدميه ومعه عصاه ، وكان قادما من بغداد . فسلم كلاهما على الاخر ، وجلسا معهما يتناولان الطعام ، ويمتدحان ماء الينبوع ، ويحمدان الله .. »

« وسال كل منهما صاحبه عن وجهته فى سفره، فافضى له الآخر عن طيب خاطر بما يريد السؤال عنه ، وتحدثا عن هذا المكان وذاك الموضع ، ثم قال الدرويش فى النهاية كلاما خطيرا :

« أعرف هنا فى هذه المنطقة كنزا لا ينفد ، وأعرف مكانه وأستطيع أن أقودك اليه ، ولو حمل الانسان ثمانين بل ألف بعير ذهبا وجواهر منه ، لما بدا أنه أخذ منه شيء .

« فاصغى عبد الله بشغف بالغ ، وأعماه بريق الذهب ، وسرت الرعدة فى فرائصه وعروقه ، وملأ الجشع نفسه كلها ، وقال : اسمع يا أخى ، قدنى الى هناك فى الحال ! ان الكنز لا يفيدك ، وأنت بهذا تسعدنى وتجعلنى ثريا .

« ودعنا نحمل الثمانين بعيرا بالذهب . ثمانين حمل بعير فقط ، ولن يؤثر هذا فى الكنز . وأنا

اعدك ، يا اخى ، جزاء عن هذه الخدمة ، بأن أعطيك أحسن البعير وأقواها ، محملا بالذهب .

« فقال الدرويش : يا أخى ، لقد قصدت الى شيء آخر ، وهو ان تأخذ اربعين بعيرا، وانا اربعين فهذا! ما يقضى به العدل ، وثمن الدواب الاربعين ستتقاضاه أنت مليون مرة ، ولو أننى صمت عن ذكر ذنبك يا أخى ، اذن تأمل وفكر يا أخى ، فكر .. »

ثم تستمر الحكاية كما فى النص العربى تماما : يتفقان على المناصفه ، حتى اذا بلغا الكنز أو القصر الملىء بالذهب والماس والنيواقيت والزمرد ، وحملا الجمال الثمانين، دب الطمع فى نفس بابا عبد الله ، وراح يطالب الدرويش بالتنازل له عن عشرة جمال من نصيبه ، ثم عشرة ، الى أن اقتضاها كلها ، والدرويش يوافقه على مطالبه ، ولم يبق عند هذا الأخير غير حق من المرهم ، حرص على البحث عنه فى القصر وأخذه ، وظن عبد الله أن له خواص عجيبه ، فسأل الدرويش عن حقيقته ، فقال انه اذا وضع منه على عينه اليسرى أبصرت ما فى الارض من كنوز ، وان وضع منه على عينه اليمنى فقدت كلتا العينين البصر . فطلب من الدرويش أن يمسح على عينه اليسرى ، فأبصر تحت الأرض ذهبا وماسا وزمردا ويواقيت ومعادن واحجارا كريمة . وحاك فى صدره الشك فيما يقوله الدرويش عن تأثيره على العين اليمنى ، وظن أن الدرويش يخفى عنه الحقيقه ، واعتقد أنه اذا ما وضع منه على عينه اليمنى فسيمتلك هذه المعادن النفيسه . ولهذا طلب من الدرويش أن يضع منه على عينه اليمنى . فحذره الدرويش من مغبه ذلك . ولكن عبد الله أصر ، فلم يكن أمام الدرويش الا أن يجيبه الى طلبه ، ووضع من المرهم على عين عبد الله اليمنى ، فضاع بصره من كلتا العينين وصدق ما قاله الدرويش . هنالك صاح عبد الله :

« أيها الدرويش ، أيها الدرويش اللعين ، لقد صدقت وقلت الحق ، فعالج الآن المصيبة التى أحدثتها ، وأنت الرجل العليم ، (فقال الدرويش) : لم اتسبب فى ضررك ، بل انت الذى اردته ، وانت الان بين يدى الله ، وهو الذى يغفر الذنوب .

« وتوسل عبد الله وصاح عبثا وتقلب فى التراب وأصم الدرويش اذنيه عن شكاته ، وجمع الثمانين بعيرا ، وساقها الى البصرة ، بينما بقى عبد الله يائسا عند الينبوع فى الصحراء .

« والشمس تجرى لمستقر لها ، وهو لا يراها ، وكان صباح جديد ، وصباح ثالث ، وعبد الله قائم هناك يتلوى فى عذاب ، وأخيرا جاء أحد التجار وأدركته عليه شفقة فأخذه معه الى بغداد ، هذا الشحاذ الأعمى » أى عبد الله .



المسلمون في استراليا



قصة الاسلام فى أستراليا حدث ينبض بالحياة والقوة ، فقد عاصر مراحل التطور فى هذه القارة منذ اكتشافها ، ودخلها مع الرواد الأول الذين هاجروا اليها ليتخذوها موطنا . ولم يكن دخول الاسلام استراليا عرضا أو بالصدفة ، أو بمجرد هجرة بعض المسلمين اليها مع أمواج البشر الذين يرحلون اليها من أواخر القرن الثامن عشر ، بل كان ضرورة من ضرورات الحياة فى القارة الجديدة ، وعاملا مهما من عوامل اعدادها لتكون وطنا ومقرا لسكانها الجدد .

واستراليا ، كما هو معروف ، أحدث قارات العالم اكتشافا ، أو هى القارة الجديدة القديمة . الجديدة بالنسبة للانسان الحديث، لأنها لم تكتشف الا فى القرن السابع عشر ، ولم تبدأ المدنية فى غزوها وتعميرها الا فى القرن الثامن عشر . ومع جدتها وحداثتها ، فهى قديمة قدم الزمن، فقد كانت تتصل بآسيا أو أمريكا الجنوبية ، ثم فصلتها البراكين من ملايين السنين ، وعزلها المحيط الهندى من ناحية والمحيط الهادى من ناحية أخرى فتوارت عن الأنظار .

ولم يكن وجود استراليا مجهولا تماما لدى جيرانها من جنس الملايو والبولونيز ، بل كانت معروفة لديهم معرفة غير محددة . وقد حدثت زيارات متعددة على مر الزمن لساحل استراليا الشمالى قام بها بعض سكان أندونيسيا والملايو ، وهى زيارات تقليدية ما زالت تحدث حتى اليوم ، وسواء كانت هذه الزيارات اختيارية لصيد السمك

بقلم الدكتور على الحديدى

واللؤلؤ من شاطىء أستراليا الشمالى ، وهو غنى بهما ، أم اضطرارية حين تدفع الريح والأنواء قواربهم فتضل طريقها حتى تصل اليها ، فقد وجد العلماء آثارا ومخلفات لزيارات قصيرة أجنبية أثبت البحث العلمى أنها تنسب الى جنس الملايو . وحتى جنس « الابوريجينيز » وهو الشعب الأصلى لأستراليا وجد بعض أفراده مختلطين بدم جيرانهم من جنس الملايو .

وكان الشاطىء الشمالى للقارة ، وهو الصحراوى القاحل الخالى من المياه والزرع والحياة ، وقف ليصد عنها غزو جيرانها الأسيويين . فلم يكن عنوانا جذابا لأستراليا ، فيغرى باستيطانها أو بالهجرة اليها من البلاد المجاورة الاسيوية التى تفيض خيرا ونعمة ، فانصرفوا عنها ، واعتقدوا أن القارة كلها على هذه الوتيرة من الجفاف والقحط فتجنبوها ، واطلقوا عليها اسم « الأرض المجهولة » ، وساد الاعتقاد بينهم فى الزمن القديم أنها انما وجدت لتقوم بمهمة التوازن بين نصف العالم الشمالى الملىء بالسكان ، ونصفه الجنوبى بسكانه القليلين .

•

كان الهولنديون أول من اكتشف أستراليا من الأوربيين عام ١٦٠٦ ، وأطلقوا عليها اسم « هولندا الجديدة » ، ولكنهم كانوا فى شغل عنها بمستعمراتهم الواسعة الثراء ، كأندونيسيا وجزر

* اوفدت الجمهورية العربية المتحدة الدكتور على الحديدى استاذا زائرا للدراسات العربية والاسلامية بجامعة ملبورن باستراليا من فبراير ١٩٦٣ الى مارس ١٩٦٥ .

الهند ، فلم يولوها اهتماما وان أبقوا نبا اكتشافها سرا ، حتى لا تسبقهم اليها دولة من الدول الأوربية، وكانت كلهـا وقتذاك مصابة بحمى التوسع والاستعمار . وظلت القارة مهملة حتى عام ١٧٧٠ حين وفد اليها « جيمس كوك » الانجليزى ، فطاف بها ، وعرف شواطئها الأخرى واكتشف صلاحيتها للحياة والزراعة فأعلنها مستعمرة بريطانية .

وفى عام ١٧٨٨ اتخذتها بريطانيا مهجرا ومنفى للمجرمين الذين اكتظت بهم سجونها ، وظلت القارة سجنا كبيرا للذين لفظهم المجتمع لجرائمهم ، وللمضطهدين سياسيا من اسكتلاندا وايرلاندا ، ولمن فروا من التعصب الدينى من الكاثوليك حتى عام ١٨٤٠، ثم زالت عن القارة هذه الوصمة وأعلنت مستعمرة مدنية ، وفتحت ابواب الهجرة اليها لمن شاء من المواطنيـن . ومنذ ذلك التـاريخ بدأت استراليا تأخذ نصيبها من الحياة الحرة الكريمة . وفى السنة التالية لهذا القرار ، أى فى عام ١٨٤١، بدأ دخول الاسلام والمسلمين اليها .

ومحاولة البحث والدراسة والاستقصاء للهجرة الاسلامية الى أستراليا محاولة يكتنفهـا كثير من الصعوبات ، فليس هناك من المصـادر المكتوبة عن هذه الهجرة ما يمكن للباحث الاعتماد عليهـا عدا سطور هنـا وهناك فى السجلات الرسمية الاسترالية . ولم يفكر أحد من المسـلمين الأول الذين قادوا هذه الهجرة، او حتى من الأجيال التالية لهم فى تاريخ دخولهم أستراليا ، كما فعـل غيرهم من المهاجرين . ومن ثم فلا أدعى حين أتعرض لهذا البحث أننى وصلت فيه الى درجة الاحـاطة الكاملة او الاستقراء التام ، وانما هى محاولة أولى أرجو أن تتبعها محاولات اخر .

وقد اعتمدت فى هذا البحث على مصادر ثلاثة

أولها : السجلات الرسمية الأسترالية .

والثانى : المشافهة والنقل من المسلمين المعمرين من أولاد الرواد الأول فى الولايات الأسـترالية المختلفة ، وهم منتشرون فى طول البلاد وعرضهـا رغم قلة عددهم وما أطول البلاد وما أعرضها وما أبعد الشقة بين كل ولاية وولاية .

والثـالث : التعرف بالمسلمين المعـاصرين فى أستراليا ، والاشتراك فى نشاط جالياتهم، والوقوف على مشكلاتهم مدة عامين قضيتهما فى جامعة ملبورن باستراليا .

ولو نظرنا الى الخط البيانى للهجرة الاسلامية الى استراليا ، منذ بدات عـام ١٨٤١ حتى الآن ـ وقد قاربت أن يصل عمرها قرنا وربع قرن ـ لأمكن تقسيمها الى مراحل ثلاث :

المرحلة الاولى للهجرة

وأسميها بعصر الرواد ، فبعد أن سمح بالهجرة للمدنيين العاديين وفد الى أستراليا طلاب الثروة ، والباحثون عن المغامرات ، وهاجر اليها ألوان شتى كونت خليطا عجيبا من أصحاب المصالح منهـم المكتشف والعالم والنفعى والأفاق ، ثم الهارب من الاضطهاد الدينى والمضطهد السياسى .

وسكن القـادمون الجدد ومن عفى عنهـم من المسجونين القدامى سواحل القارة الشرقية والجنوبية والغربية ، وذلك لوفرة المياه فيها وصلاحية أرضها للزراعة ، ولسهولة المواصلات البحرية بين هـذه السواحل من ناحيـة وبينها وبين الوطـن الأم ـ انجلترا ـ من ناحية أخرى . ثم أخذت أنظارهم تتجه الى قلب القـارة الغنى بأرضه الزراعيـة ، وثرواته . ولكن السبل وقفت بهـم دون التوغل داخلها ، وعاقتهم مشكلة المواصلات عن اقتحـام مجاهلها ، لم يستطيعوا اختراق المساحات الواسعة من الغابات الكثيفة التى تغطى السهول والجبـال ، وعجزوا عن عبور الآفاق المترامية من الصحراء فى شمال القارة ووسطها وغربها، ولكنهم لم يستسلموا. فقد هداهم تفكيرهم الى الاستعانة بقوافل الجمال ، فكانت الحل العملى للمشكلة والوسيلة الموفقـة لاكتشـاف المجاهل الداخليـة فى وقت لم تكن المواصلات الآلية قد ظهرت فى العالم .

واستقدم الأستراليون قوافل الجمال من سهول الهند وجبال أفغانستان ، وكان الجمالون الذين وقع عليهم الاختيار لحسن الحظ مسـلمين ، وذلك لسمعتهم الطيبة من الناحية الخلقيـة ، ومن ناحية حسن أدائهم للعمل الذى يوكل اليهم .

نقلت قوافل الجمال حملات الاستكشاف والتجارة وحملت المعدات والأجهزة والبضائع والأغـذية ، واقتحم الجمالون المسلمون القارة المسـتعصية على الأوربى الأبيض ، ووصلت الجمال بين أطرافهـا

واكتشفت المجهول منها ، وشقت الطرق فى أدغالها وصحاريها وسهولها ، ثم سعت بالقوت والتجارة للذين وجدوا مستقبلهم فى استغلال قلب القارة البكر .

ومع هذه القوافل ، ومع الجمالين الذين قادوها دخل الاسلام أستراليا . وكان الأستراليون الذين استوطنوا داخل القارة ينتظرون القوافل بصبر نافد ، فهى الصلة بينهم وبين العالم . تحمل اليهم البريد والطعام والصحف ، وتزودهم بالحاجيات والمطالب . وقد كانوا يهرعون لاستقبالها ، وكان منظرا مالوفا لديهم ان يروا قواد القوافل وحراسها من المسلمين وقد افترشوا مصلاتهم وأذنوا للصلاة واقاموا شعيرة الله .

حملت القوافل الدين الاسلامى معها فى حلها وترحالها ، حملته الى كل بلد سافرت اليه ، والى كل واد سارت فيه ، والى كل بقعة اكتشفتها من «اديليد» جنوبا الى « داروين» شمالا ،ومن«بيرث» غربا الى « سيدنى » شرقا ، ومن « بريزبين » فى أعلى القارة الى « ملبورن » فى أدناها ، وقرىء القرآن فى « أليس سبرنج » وصحراء « فيكتوريا » قبل ان يقرا فيهما انجيل المسيح ، وارتفع صوت المؤذن بالدعوة الكبرى « حى على الصلاة » فى مجاهل « كوينزلاند » وفى الصحراء الغربية قبل أن يدق فيهما ناقوس الكنيسة

●

وأخذت الحياة فى القارة الجديدة تتطور مسرعة، واسهم المسلمون الوافدون اليها مع قوافل جمالهم من الهند وافغانستان بقدر كبير فى هذا التطوير ، وشاركوا فى الأحداث التى مرت بها ، كان لهم جهد مشكور فى انشاء المزارع ومراعى الأغنام والأبقار داخل القارة ، وحملوا اليها المعدات والآلات ومواد البناء ، ونقلوا المصانع الخفيفة لتصنيع المنتجات الزراعية والحيوانية ، واشتركوا فى حملات البحث عن الذهب ، والتنقيب عن المعادن. ولم تمض سنوات قليلة حتى كانت هذه القوافل تمثل جزءا مهما من مقومات الحياة التجارية والمدنية على السواحل .

وأدرك الاستراليون المستوطنون هذه الحقيقة ، وفطنوا الى ضرورة هذه القوافل لحياتهم الجديدة ، بعد أن أصبحت كالشرايين تحمل الحياة بين أطراف القارة البعيدة ، وغدت خيط النور بربط الذين يعيشون فى قلب الأدغال المظلمة البعيدة بالعالم والمدنية على السواحل .

أدرك الاستراليون الأوربيون كل ذلك فأغروا قواد القوافل باستقدام أسرهم من الهند وافغانستان ليستقروا معهم ، وليشاركوهم الحياة الرغدة والرزق الموفور فى الوطن الجديد . وكانت أسر هؤلاء الرواد هى الطلائع الأولى للحياة الاسلامية المستقرة ، ونواة الجالية الاسلامية فى استراليا .

وعلى خريطة أستراليا ترك هؤلاء الرواد من المسلمين علامات وأسماء تخلد ذكراهم وترمز الى جهودهم فى اكتشاف القارة وإعدادها للحياة .. فهناك أماكن ما زالت تحمل أسماء اسلامية ، أطلقها قواد القوافل المسلمون عليها حين اكتشفوها ومنها تل بيجاه ، وخليف ، وقنطرة ، وكيب جافا. ويطلق على خط السكة الحديدية الذى يصل بين اديليد واليس سبرنج حتى الآن اسم « غان » — وهو اختصار لكلمة أفغان — الاسم القديم للقافلة الأفغانية التى كانت تقطع هذا الطريق بجمالها تحمل الحياة والزاد للذين يعيشون فى قلب القارة قبل أن تدخلها السكة الحديدية والمواصلات الحديثة .

ويسجل تاريخ استراليا لقواد هذه القوافل من المسلمين فضلهم على كثير من مكتشفى مجاهل القارة الأوربيين ، الذين دانوا لهم بحياتهم بعد أن أنقذوهم من موت محقق حين ضلوا وسط متاهات الصحراء، وفى قلب الأدغال المترامية الأطراف ، وحين لم تغن عنهم الوسائل الحديثة لمعرفة الاتجاهات شيئا ، قادهم الجمالون عندئذ بحاستهم الطبيعية الى الأمل بعد اليأس والى السلامة بعد الخطر . والحياة بعد الموت .

●

ومن هؤلاء الاعلام بيجاه درويش ، وكان رئيس الجمالين فى حملة كالفيرت Calvert الاستكشافية المشهورة ، وكانت تحت قيادة مستر ويلز . وقد كتب مستر ويلز فى مذكراته يقول :

« شيخ بيجاه أظهر قدرة فائقة على الاحتمال . وأنا مدين له ومن بقى من رجال الحملة بحياتنا ، فقد أنقذنا من هلاك محقق . وأذكر عندما وصلت

حالة الرحلة الى أسوأ مراحلها وبعد أن أمضت الجمال سبعة وعشرين يوما من غير ماء ، أخبرته والالم يحز فى نفسى أن الجمال سوف تضطر الى الصوم عن الطعام أيضا ، لننقذ بغذائها الآدميين ، فلم تتغير تعبيرات وجهه وانما ومضت عيناه بوميض العزم والتصميم ، ولم يزد عن قوله : وأنا معها سوف أصوم !!

وأراد اثنان من أعضاء الحملة البحث عن بئر فى طريق جانبى، ولكن بيجاه حذرهما واراد ان يمنعهما بالقوة ، ولكنهما تغلبا عليه ، ولم يستمعا لنصحه وذهبا • وبعد خمسة أيام تبعهما بيجاه ، ثم عاد والاسى ينطق على وجهه بنهايتهما ، ووضع أمامى بعض حاجياتهما وساعتيهما ، وانصرف ليخفى دمعة ترقرقت فى عينيه الجامدتين » •

ومضى مستر ويلز فى مذكراته يقول :

« وأشركت بيجاه معى فى قيادة الحملة ، فسار بنا فى دروب ما كان ليخطر ببال احد انها طرق مأمونة ، ولم يسبق لبشر أن سلكها قبلنا ولكنا بعد أيام قليلة لم ندر الا ومشارف مدينة أديليد تظهر فى الأفق ، وانتابتنا موجة من الضحك والبكاء وأخذنا نحتضن بيجاه ونقبله • ولم أشأ أن ندخل المدينة على صورتنا المزرية المتهالكة ، خاصة وقد حققنا نصرا عظيما لم يتحقق من قبل ، فقد قطعنا القارة من شمالها الى جنوبها ، وأمرت بحط الرحال وبعثت من يأتينا بطعام وشراب ، ويخبر الناس بنجاتنا وبدور بيجاه فى هذه النجاة • وقضيت طوال الليل أفكر فى المصير الذى كان ينتظرنا وفيمن انقذنا ، أهو اله بيجاه الذى يولى وجهه اليه فى مكة ؟ أم هى حاسته الفطرية بمسالك الارض وطرقها ؟ ويخرجنى بيجاه من حيرتى حين سألته بقوله : انه ربى أسلمت اليه وجهى فهدانى الى الطريق !! وفى الصباح استقبلت أديليد بيجاه استقبال البطل ، وأقام له مندوب الملكة مأدبة ملكية احتفاء به ، ومنحه وساما اعترافا بفضله وجهوده » •

●

وتاريخ الحملات الاستكشافية الأسترالية ، ومذكرات رؤسائها من الأوربيين مليئة بشخصيات على شاكلة بيجاه من الجمالين المسلمين الذين قاموا بأدوار بطولية فى هذا المجال •

ومن هؤلاء الرواد الأول محمد علوم ، وقد جمع ثروة كبيرة من العمل فى قوافل الجمال والتجارة أنفق الكثير منها على المسلمين • كان يتعهد القادم منهم من آسيا وينفق عليه حتى يجد له عملا يتعيش منه ، وامتدت يده بالخير الى المسلمين فى انجلترا، فأنفق على المجلة الاسلامية التى تصدر فى مدينة « دوكنج » ، وعمل على اعادة طبعها فى استراليا ليقرأها المسلمون هناك •

وفى الهند وفى أفغانستان سمع اقرباء هؤلاء الجمالين ومواطنوهم بالنجاح والغنى الذى حققوه ، وبالرخاء واليسر الذى يعيشون فيه ، وبفرص النجاح والحياة الموفورة فى القارة الجديدة، فشدوا الرحال وهاجروا اليها فرادى وأسرا •

وارتفع الخط البيانى لتعداد المسلمين فى استراليا بهذه الهجرات ، فبعد أن كانوا عام ١٨٤٤ سبعة وخمسين مسلما فقط وصلوا عام ١٨٦١ الى ٦٦١ مسلما ثم بلغ عددهم عام ١٨٨١ خمسة آلاف وثلاثة ، ثم ستة آلاف وأحد عشر مسلما عام ١٩٠١ •

وكان الطبيعى أن يقيم رجال القوافل اول أمرهم حول الابار وجوار موارد المياه ، ولكنهم بعد ان استقرت بهم الحياة ، وابتسم لهم الحظ والرزق فى هذه البلاد اتخذوا « اديليد » أول موطن اسلامى فى استراليا و « اديليد » فى ذلك الوقت لا تزيد عن بضعة منازل وعدة أكواخ متناثرة •

ولما زاد تعداد الجالية الاسلامية فى استراليا انتشروا فيها ورحلوا الى بقية الولايات ابتغاء الرزق، واتخذوا أعمالا أخرى غير قيادة الجمال ، فاشتغلوا بالتجارة والزراعة والعمل فى المناجم والبحث عن الذهب ، وغرسوا بذلك النواة الأولى للجاليات الاسلامية فى الولايات الباقية وهى : غرب أستراليا وعاصمتها بيرث ، وفيكتوريا وعاصمتها ملبورن ، وتازمانيا وعاصمتها هو بارت ، وكوينزلاند وعاصمتها بريزبين ، ونيو ساوث ويلز وعاصمتها سيدنى •

●

وفى عام ١٩٠٢ صدر قانون يحرم دخول الاسيويين والملونين استراليا ، فتوقف الى حين تيار الهجرة الاسلامية ، وانقطعت الصلة بين المسلمين فى أستراليا وبلادهم ، فلم يلبث الكثيرون

منهم ان عادوا الى أوطانهم ، وأخذ عددهم فى النقصان ، فبعد أن كان ٦٠١١ عام ١٩٠١ نزل الى ٢٠٢٠ مسلما عام ١٩١١ ٠

وبدأت فترة الضعف والركود فى تاريخ المسلمين فى أستراليا ٠ وكان أهم من النقص العددى النقص فى الثقافة الاسلامية ، فقد توقف عنهم أيضا تيار المعرفة والثقافة الدينية ، ولم يعد يأتيهم منه شىء من بلادهم ، وأخذت معرفتهم بأمور دينهم تقل ، ومعنوياتهم تتأثر مع الايام بالحياة الأوربية الجديدة وانصهر فيها أبناؤهم وذابوا ، وضاعت معالم الاسلام من قلوبهم ، واتخذوا الاسماء الاوربية اولا ، ثم جرفتهم مشاهدات المدنية الاوربية بمدارسها وحياتها الاجتماعية ، ولم تصمد معرفة الآباء القليلة بالقيم الاسلامية امام الدعايات المنظمة للمسيحية فى البلاد ، فتزوجت الحفيدات المسلمات بالمسيحيين ، وتزوج الأحفاد بالمسيحيات ، وحلت الانجليزية محل لغتهم الأصلية ، وتخلى بعضهم عن دين آبائه كلية ٠ ومن صمد منهم لم يبق له من الاسلام الا رسوم والا ظلال ، ومن قبض منهم على دينه كان كالقابض على الجمر ٠

المرحلة الثانية للهجرة

بدأت المرحلة الثانية عام ١٩٢٤ حين سمحت استراليا لعدد من الأوربيين الذين شردتهم الحرب العالمية الأولى بالهجرة اليها ٠ فجاءها أشتات من كل جنس وملة ، وكان بينهم عدد محدود من المسلمين الاوربيين أكثرهم من البانيا ، وقد اشتغلوا بفلاحة الأرض ، وادخلوا لأول مرة زراعة الطباق فى استراليا ٠ وقليل من الوافدين المسلمين فى هذه المرحلة جاء من روسيا وألمانيا ٠

لم يكن القادمون من المسلمين الأوربيين احسن حالا من بقايا الرعيل الأول من الهنود والأفغان فى الثقافة الدينية ، فقد كانت معرفتهم بالدين محدودة ومصادر الثقافة الاسلامية لديهم شبه معدومة ٠ ومع أن أحدا منهم لم يؤثر عليه تيار المسيحية كما حدث مع الفريق الاول، فان علاقتهم بالدين اصبحت مع مرور الزمن شبه صورية ، تتمثل فى اقامة الشعائر دون فهم لمعناها او ادراك لحقيقة الاسلام وروحه ومعنوياته ٠

ويمكن اعتبار هذه المرحلة امتدادا لفترة الركود والاضمحلال التى بدأت عام ١٩٠٢ حين أصدرت حكومة استراليا قانون الهجرة المشهور ، والمعروف بقانون « فلنبق أستراليا بيضاء » وهو الذى يحرم هجرة الملونين والآسيويين اليها ، فانقطعت عن المهاجرين الأول مصادر الثقافة الاسلامية وتوقف التيار الذى كان يغذيهم بالعدد وبنور المعرفة ٠

وظلت الحياة الاسلامية فى أستراليا فترة ما بين الحربين تعيش فى ظلمة قاتمة من الجهل ، وباتت تنتظر واحدة من نهايتين : اما فجرا جديدا يضفى عليها النور فيوقظها ويبعث فيها الحياة ، واما رقدة أبدية تنتهى بها الى الزوال والموت ٠ وأبى الله الا أن يتم نوره ، فجاءت الى استراليا اشعاعات جديدة تمتلىء بالحياة والثقافة والقوة وذلك مع أفواج الهجرة المعاصرة ، وهى المرحلة الثالثة للهجرة الاسلامية ٠

المرحلة الثالثة

بدأت هذه المرحلة بعد الحرب العالمية الثانية ، وما زالت مستمرة ، وأرجو أن يظل حبلها متواصلا الى ما شاء الله ٠ ولم يفرض المسلمون أنفسهم فى هذه المرحلة على أستراليا ، ولكنهم دعوا اليها بشتى المغريات مع من دعى ليهاجر الى القارة الخالية فقد أدركت استراليا ، قبيل الحرب الثانية وبعدها أن سياسة وقف الهجرة اليها حتى تظل محتفظة الى الابد بحياة الرغد والغنى وبالمستوى المرتفع لسكانها القليلين ، سياسة غير سليمة ، وخاصة بعد أن تحققت من المطامع الأسيوية المتجهة اليها ممثلة فى اليابان قبل الحرب ، وفى الصين وأندونيسيا بعد الحرب ٠ ومن ناحية اخرى كانت هذه السياسة تشكل خطرا عالميا عليها ، فالقارة التى لم يستغل من ثرواتها غير القليل — وكان يسكنها قبل الحرب ستة ملايين وهى تكفى لتسعين مليونا — تواجهها على الضفة الاخرى من المحيط ، وعلى بعد مئات قليلة من الأميال آسيا التى تغص بمئات الملايين يقتلهم الجوع وتمرضهم الفاقة ٠ والحل الطبيعى أمام الضمير العالمى الذى لا بد ان يفيق يوما ، هو ملء الفراغ الذى تعانيه استراليا بفائض البشرية الذى تئن منه آسيا ٠

ادرك الاستراليون الخطر الذى يتهدد جنتهم من جيرانهم الآسيويين ، فاصيبوا بالفزع ، وركبهم الهلع بعد أن استقلت أندونيسيا ، وقامت الصين الشعبية ٠ وبعد أن ضعفت انجلترا وأصبحت غير قادرة على حماية ربيبتها من المصير المحتوم ٠

ازاء هذه التطورات التى حدثت فى المنطقة سلكت استراليا سبيلين :

اولهما ـ الارتماء فى احضان امريكا ، والدوران فى فلكها لكى تحميها من الوجوه الصفراء ، ومن الملايين الجائعة اللاهثة التى تقف على الضفة المقابلة مستعدة للزحف وخوض المحيط فى سبيل القوت . ورحبت امريكا بالتابع الجديد ، ووجدت فى قارته الواسعة قواعد لمعسكراتها وصواريخها الذرية لتكون خطا ثانيا للدفاع ضد الخطر الصينى الشيوعى .

والسبيل الثانى الذى سلكته استراليا، هو فتح بابها على مصراعيه للرجل الابيض على اختلاف جنسياته ، فدعته الى الهجرة اليها ، واغرته بحياة افضل ، ومستقبل اكثر ضمانا ، وبمستوى أعلى للحياة ، وجندت وسائل الدعاية فى كل بلد أوربى أو شبه أوربى لتجتذب منه مهاجرين اليها تملأ بهم الفراغ قبل أن يملأ بالملونين ـ والملون فى عرفها لا يقتصر على الاسود ، بل كل من هو غير اوربى او شبه أوربى فهو ملون ـ طلبت القوى البشرية البيضاء لتعمر القارة الواسعة ، ولتستغل ثرواتها الضخمة التى لم تمس ، ولتواجه السياسة الجديدة فى التوسع والتطوير والاسكان ، ولتذر الرماد فى عيون الضمير العالمى بزعمها انها تساعد أوربا على حل مشكلة ازدحامها بالسكان .

وهكذا جاء الى استراليا بعد الحرب الثانية مهاجرون من البيض من كل صوب وحدب، ودخلتها طوائف متباينة ومختلفة ، ولم يكن المهاجر يسأل الا عن شيء واحد هو مذهبه السياسى ، فان كان شيوعيا منع من الهجرة ، وان كان غير شيوعى فتحوا له الأبواب وأباحوا الهجرة حتى للذين لفظهم المجتمع ودمغهم بالجريمة ما دام الاجرام لم يتعد سابقة واحدة .

وفد الى استراليا الذين خلفتهم الحرب بلا مأوى ولا وطن ، واستوطنها كثيرون من دول البلطيق والبلقان وبولندا والمجر وايطاليا والشرق الأوسط، وفى موجات هذا المد جاءها فريق من المسلمين من لبنان وقبرص وفلسطين وسوريا ، والبانيا ومصر ، ويوجوسلافيا وتركيا . وأولئك هم الموجة المعاصرة من الهجرة الاسلامية ويمثلون مرحلتها الثالثة ، وهى أغنى المراحل واقواها . ولا اتجاوز الحقيقة حين اقول انها نقطة التحول فى تاريخ الاسلام فى القارة السادسة ، فقد أنقذت مصيره ، وحولت قدره ، وغيرت طريقه من الاختفاء والزوال الى القوة والانتشار .

أدركت موجة الهجرة المعاصرة هذه بعض أحفاد المرحلة الأولى من المسلمين الذين تاهوا فى ظلمات الجهل بالدين ، فأنقذتهم من ضياع دينى محقق ، وبعثت فيهم الروح من جديد . وغذت أهل المرحلة الثانية بدمائها الشابة وثقافتها الاسلامية المعصرة فردت اليهم الحياة . وبدأ بها عصر البعث لتاريخ الهجرة الاسلامية الى استراليا .

جاءت وفود هذه الموجة من المسلمين تملؤهم الحماسة والثقة فى دينهم، وتدفعهم عناصرالاستجابة للتطور الذى طرأ على العقلية المسلمة الى فهم الدين فهما صحيحا خاليا من الشوائب والبدع التى الحقتها به عصور الظلام الفكرى ، وهم يمثلون السواد الأعظم الذى يسود الجاليات الاسلامية فى الولايات الاسترالية اليوم .

●

وهناك تيار آخر يدخل الاسلام عن طريقه الى استراليا ويتمثل فى الطلبة الآسيويين المسلمين الذين يأتون طلبا للعلم فى معاهد استراليا وجامعاتها ، من الهند وباكستان والملايو والفلبين واندونيسيا وتايلاند والدول الأسيوية الأخرى ، يأتون على منح دراسية تقدمها لهم استراليا أو المنظمات الدولية ، أو على حسابهم الخاص . ودخولهم أستراليا مشروط بمدة محددة ، يجبرون على العودة بعدها الى أوطانهم ، ولا يسمح لهم بالاقامة الدائمة .

هؤلاء الطلبة يمثلون ركنا مهما من الحياة الاسلامية فى استراليا . فهم يحتفلون بالمناسبات الدينية الاسلامية ويشركون معهم زملاءهم الاستراليين ويحيون شعائر الدين وسط الأسر الاسترالية التى يعيشون بينها ، ويشتركون فى النشاط الثقافى والدينى والاجتماعى مع الجاليات الاسلامية .

وفريق آخر من المسلمين يعيش فى اقصى شمال القارة ، قرب مدينة داروين وفى الجزر المجاورة لها. كجزر كوكوز ونارو ، واكثر المسلمين فيها من جنس الملايو ويعملون فى صيد اللؤلؤ . وقد هاجروا

بديثهم من زمن بعيد الى هذه الجزر والمناطق النائية البعيدة عن الحضارة وانقطعت صلتهم بالعالم الاسلامى ، ونضب معين الثقافة الاسلامية عندهم ، فتحولت الحياة الدينية فى بعض هذه الجاليات الى خليط من تعاليم الاسلام وبقايا من الوثنية ، فالصلاة عندهم مجرد قيام وقعود ، دون قراءة أو نظام وترتيب ، وليس لها وقت محدد أو عدد معروف من الركعات ، ولم يعد للصوم الحقيقى اثر ، وانما الصوم هو الامتناع عن الأكل دون الشرب والتدخين • أما الزواج فقد اتخذ الصيغة القبلية الموغلة فى القدم ، أو البقايا المتخلفة من العهود الأولى للانسانية • فالمرأة تكون زوجة للاخ الأكبر ، ومع ذلك ، ولقلة النساء ، فهى تعاشر الاخوة جميعا وينسب البنون الى زوجها الشرعى •

ولعل أكثر ما أدهشنى فى هذه المنطقة جزيرة « فيجى » ، وهى احدى الجزر التابعة للوصاية الاسترالية ، فجاليتها المسلمة أقرب الجاليات الى الاسلام الصحيح ، وأكثرها شبها بالعرب فى ملامح أفرادها العربية الواضحة وفى قامتهم الفارعة واسمائهم العربية واعتزازهم بأنفسهم وبالاسلام •

وما أشد حاجة هذه الجاليات الى يد العون من الهيئات الاسلامية فى العالم الاسلامى تنقذهم من ظلمات الجهل ، وتحميهم من حملات التبشير ، وتبصرهم بالدين الصحيح ، وتقيمهم على الطريق المستقيم •

تلك هى تيارات الهجرة الاسلامية الى أستراليا فى مراحلها الثلاث ، وحتى تكمل الصورة الحقيقية للحياة الاسلامية فى هذه القارة سوف أتحدث بايجاز عن جالية كل ولاية على حدة فى اطار متكامل •

ولاية جنوب أستراليا

استقبلت « أديليد » عاصمة هذه الولاية اول المسلمين الذين جاءوا الى القارة عام ١٨٤١ • وبعد أن استقروا فى الوطن الجديد ، وأحسوا بالقوة والقدرة على الحياة اثبتوا وجودهم ببناء مسجد يقيمون فيه شعائر دينهم • وفى ٣١ يوليو ١٨٨٩ اشترى الحاج مولاه موربين قطعة أرض ليبنى عليها مسجدا وسط مدينة أديليد وهى وقتئذ لم تكن قد خرجت الى عالم الوجود كمدينة ، بل كانت وليدة بها عدة منازل وبضعة أكواخ • وكان عدد المسلمين بها نحو أربعمائة ، يتزعمهم الحاج مولاه موربين الذى جمع الى سمعته الطيبة بين المسلمين ثروة كبيرة من اشتغاله بقوافل الجمال •

واكتتب المسلمون فيما بينهم وأتموا بناء المسجد عام ١٨٩٦ وكان أول مسجد فى أستراليا يذكر فيه اسم الله ، وبنوا كذلك مسكنا ملحقا بالمسجد لكبار السن والعاجزين منهم •

ولم تكن أديليد هى وحدها مقر المسلمين فى هذه الولاية ، فقد انتشروا فى انحائها يقيمون مع جمالهم حول الآبار ومصادر المياه ، وفى منطقة « مارى » بنى المسلمون مسجدا آخر ثم هجروه فتداعى على مر الأيام وتهدم •

وقد بلغ عدد المسلمين فى هذه الولاية عام١٨٤٤ سبعة وخمسين مسلما ، ووصلوا عام ١٨٦١ الى الى ٤٧٢ مسلما ، ثم قفزوا عام ١٨٨١ الى ٤٧٦٢ مسلما • وبعد أن اكتشف الذهب فى غرب أستراليا وفى فيكتوريا ، وبعد أن عرف المسلمون الطريق الى الولايات الاخرى والسبيل الى المهن الأخرى ، غير قوافل الجمال ، وبعد أن منعت هجرة الآسيويين ، أدركت الجالية فى ولاية جنوب أستراليا فترة ركود فأخذ عدد المسلمين بها يتناقص حتى وصل عام ١٩٤٥ الى ٦٢٠ مسلما •

وبعد انتهاء الحرب العالمية الثانية هاجر الى هذه الولاية عدد من المسلمين الأوربيين وأكثرهم من يوغوسلافيا وقليل من ألبانيا وقبرص ولبنان ، وكونوا جمعية اسلامية ترعى شئونهم ، وتنفق على المسجد وبيت الضيافة لكبار السن والعجزة غير القادرين ، واستقدمت الجالية اماما متفقها فى الدين من يوغوسلافيا ، فنشر الوعى الدينى بينهم وافتتح مدرسة تعلم الصغار والكبار أمور دينهم ، وأصدرت الجمعية مجلة «المنارة» وهى مجلة فصلية باللغتين الانجليزية واليوغوسلافية تشرح مبادىء الدين وتعنى بتفسير القرآن الكريم • وقد استطاعت الجالية وامامها ان تجتذب اليها قسيسا استراليا جاءهم اول امره ليبشر بينهم بدينه ، ولكنه مالبث حتى خلع مسوح الرهبان ، وأعلن اسلامه !! وتعتبر الجالية الاسلامية بجنوب أستراليا من أنشط الجاليات وأحسنها تنظيما وأكثرها غيرة على الدين •

ولاية غرب أستراليا :

دخل الاســلام هذه الولاية فى أوائل القــرن العشرين مع القوافل التى جاءت لتجتــاز سهول مولابور Mulabor • وفى نوفمبر ١٩٠٥ وضع حجر الأساس لمسجد « بيرث » عاصمة الولاية ، وألحق بالمسجد مسكن يأوى المسلمين الذين لم يقبــل الأستراليون الأوربيون أن يساكنوهم من أجل لون بشرتهم ، وأعد المسكن ليستقبل ستين شخصا •

وتكونت فى بيرث جمعية ترعى شئون المسلمين فى الولاية ، وكان يراسها الى عهد قريب انجليزى مسلم يدعى الشيخ محمد على • وبعــد أن تفرق أفراد الجالية فى الولايات الأخرى توقف نشــاط الجمعية ، وخيم الركود على الحياة الاسلامية هناك ولبثت كذلك حتى بدأت الروح تدب فيها من جديد بالهجرة المعاصرة من أوربا ، ولكنها لم تصــل الى قوة اخوانهم فى ولاية جنوب أستراليا •

وتذكر وثائق تسجيل المبانى فى هذه الولاية أن المسلمين أقاموا مســجدا آخر قرب « كالجورلى » Kalgoortie ، ولكنه أهمل حتى تهدم ، فصدر قرار بالاستيلاء عليه وضمه الى سلاح الطيران الاسترالى لتبنى على أرضه مساكن لموظفى السلاح ، وزال بذلك الى الأبــد مركز من مراكز الدعوة الاســلامية بأستراليا •

ولاية كوينزلاند :

تقع هذه الولاية فى أعلى شرق القارة وعاصمتها « بريزبين » ، والمسـلمون المستوطنون فيهــا فى منطقتين فى بريزبين ويمثلون الغــالبية ، والفريق الثانى يعيش فى منطقة « ماريبا » Marreeba وهم الألبان الذين جاءوا بعد الحرب العالمية الأولى واشتغلوا بزراعة الطباق وصناعة الأطعمة •

وقد دخل المسلمون أول ما دخلوا هــذه الولاية عن الطريق التقليدى مع قوافل الجمال ، ثم اشتغلوا بعد ذلك بزراعة المحاصيل ، وفواكه المناطق الحارة وزراعة القصب • وبنوا لهم مسجدا عام ١٩٠٨ • وفى فترة الركود التى مرت بالجالية الاســلامية كان المسجد معمورا بالمصلين من غير أهل القارة ، فخلال الحربين العالميتين كانت منطقــة بريزبين معسكرا لجنود الحلفاء ، يفدون اليه للتــدريب واعادة التنظيم • وكثير من جنود الحلفاء كانوا من مسلمى آسيا وافريقيا ، فأم هؤلاء الجنود المسجد، وأقاموا الصلاة فيه •

وقد غذت الهجرة المعاصرة الحياة الاسـلامية فى هذه الولاية بدم جــديد من القبارصة الاتراك ، واليوغوسلاف والالبان • ومن عهــد قريب اكتتب الألبان فى منطقة « ماريبا » ، واســتقدموا اماما ألبانيا تعلم فى الأزهر ليؤمهم ويبصرهم بالدين •

ولاية نيوساوث ويلز :

يكون المســلمون فى هذه الولاية أكبر جالية اسلامية فى أستراليا ، ويسكن أكثرهم فى سيدنى عاصمة نيوساوث ويلز ، وفريق منهم يسكن بروكن هيل وليز مور ، منطقتى المناجم ، وهم بقايا الأفغان والهنود •

وعلى الرغم من كثرة المسلمين الذين يعيشــون فى سيدنى وتعــدد مواطنهم الأصلية • وتشمل تركيا وقبرص وباكستان وأندونيسيا وألبانيــا ولبنان • وعلى الرغم من التأييد الأدبى والمادى الذى تقدمه لهم البعثــات الدبلوماسية المســلمة فى أستراليا ، وكان مقرها سيدنى قبل ان تنقل الى كانبرا ، ورغم اليسر والرخاء الذى يعيش فيه كثير من أعضاء الجالية المسلمين ــ فلم يفكروا فى بناء مسجد يقيمون فيه شعائر الاسلام • ولعــل ذلك أثر من آثار العزلة التى تعيشها كل فئة عن الأخرى • وأكثر الجاليات نشاطا هم اللبنانيون المســلمون ويتزعمهم السيد على عويضه ، وقد افتتح على نفقته مدرسة لتعليم اللغة العربية والقــرآن والدين • وأهدت الجمهورية العربية المتحدة لهذه المدرســة الكتب الدينية والدراسية ، وأهدت كلا من الجالية اللبنانية والباكستانية مجموعة اسـطوانات القرآن المرتل •• وقد استقدمت الجالية اللبنانية بسيدنى على نفقتها اماما متفقها يسمى الشيخ عبد الحميد حدارة وهو شاب لبنانى تخرج فى كلية اصــول الدين بالجامع الأزهر عــام ١٩٦٥ ، ويتولى الآن تعليم الكبار والصغار اللغة والدين •

والمسجد الوحيد فى هذه الولاية هو مسجد صغير قديم فى منطقة بروكن هيـل • وقد أهمل حتى كادت تتداعى جدرانه ، واذا لم تدركه رعاية المســلمين فسوف يصدر قرار بالاستيلاء عليه كما صدر على أخ له من قبل •

ولاية فيكتوريا :

دخل الاسلام هذه الولاية عام ١٨٥٤ مع قوافل الجمال أيضا ؛ ومع أن المسلمين الأول وفدوا بكثرة على هذه الولاية وخاصة وقت اكتشاف الذهب ، الا أنهم تفرقوا فى مناطق عديدة كبنديجو ، وأرارات ويالورن وريبون وبيرك . ولم يتركوا أثرا يثبت وجودهم ، وذابوا فى المجتمع الاسترالى ، ولم يبق لهم من صلة بأصلهم سوى اللون .

وبعد الحرب الأولى جاء فريق من الالبان المسلمين فسكنوا منطقة شبيرتون ، وهى تبعد نحو مائةميل من العاصمة ملبورن ، واشتغل هؤلاء الألبان بالزراعة ، وبنوا مسجدا يحيون فيه شعائر الدين وقد استطاع بعضهم أن يحصل على ثروات كبيرة من عمله بالزراعة .

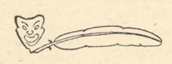
وبعد الحرب الثانية وفد الى فيكتوريا عدد من اليوغسلاف ، وهم فى أستراليا أكثر المسلمين نشاطا واخلاصا للدعوة ، وعدد آخر من القبارصة الاتراك . واللبنانيون يمثلون ركنا مهما فى جالية فيكتوريا وتقع على زعيمهم الشيخ فهمى امام مسئولية التعليم الدينى للجالية كلها ، والتعليم العربى لأبناء اللبنانيين المسلمين ، ويبلغ تعداد الجالية المسلمة فى فيكتوريا نحو ثلاثة آلاف مسلم .

وقد أسهمت الجمهورية العربية المتحدة فى الدعوة الى حركة جديدة تسعى الى تنظيم الجالية فى هذه الولاية وجمعهم فى صف واحد ، فتكونت جمعية ترعى شئونهم ، وتقوم بمهمة نشر الدعوة والثقافة بينهم . واكتتبت الجالية واشترت من عهد قريب مبنى اتخذته مصلى ومكانا للاجتماع ، وقد أهدت الجمهورية العربية المتحدة هذه الجمعية مجموعة اسطوانات القرآن المرتل ومجموعة من الكتب العربية والاسلامية .

وفى مارس ١٩٦٤ عقد بملبورن مؤتمر عام للجمعيات الاسلامية باستراليا ، اشتركت فيه سفارات الجمهورية العربية المتحدة وباكستان وماليزيا وأندونيسيا . وأسفر المؤتمر عن تكوين اتحاد عام للجمعيات الاسلامية مهمته تنظيم الجمعيات الفرعية وتوجيهها ونشر الدعوة بين المسلمين ، كما أسفر المؤتمر عن اصدار مجلة اسلامية تسمى « المنارة » تهدف الى التثقيف الدينى ونشر أنباء العالم الاسلامى ، وعن افتتاح مدرسة فى كل ولاية تعلم الدين والقرآن .

وبعد هذا المؤتمر خطوة محمودة موفقة اذا وجدت التوجيه السليم ، واذا وجهت عنايتها الى تحرير بعض المسلمين هناك من التعصب المقيت والمغالاة فى التزمت الذى ليس من الدين فى شىء ، والى تخليص فئة منهم من الانحراف بالانسياق الأعمى لنظم الحياة الأوربية وعاداتها .

وحقيق بأبناء العالم الاسلامى أن يمدوا يد العون لاخوانهم فى أستراليا أدبيا وثقافيا ، حتى يثبت كيانهم فى هذه البلاد البعيدة ، وحتى يشتد عودهم وتقوى عزائمهم ، وتعلو بهم هناك كلمة الحق وترتفع منارة الاسلام .





بقلم الدكتورة
نبيله ابراهيم

« ان العالم كله يتحدث من خلال الرمز »
س . كريني

كلما تعمق الباحث دراسة الادب الشعبى وسبر أغواره ، واطلع على الدراسات المختلفة التى تعرضت له بالبحث والتفسير ، هاله عمق هذا الادب ، وادرك أنه ما من ظاهرة تكتنفه الا ولها اساس نفسى يستحق الكشف عنه . وربما كانت ظاهرة ميلاد البطل فى الاسطورة والحكاية الخرافية والشعبية على السواء من أهم الظواهر التى نصادفها فى الادب الشعبى العالمى كله ، والتى تستحق لفت نظر الدارسين اليها . والبطل هو ذلك الذى يولد غريبا وكأن الحياة كلها ترفضه ، ولكنه سرعان ما يشق طريقه ويتغلب على الصعاب ، ويحقق فى النهاية نصرا يسهم فى صنع الصورة المكتملة للحياة .

وطبيعى ان تلقى هذه الظاهرة تفسيرات عدة من قبل الباحثين ، كل حسب تخصصه . فهؤلاء الذين يفسرون الاساطير والحكايات الشعبية تفسيرا طبيعيا ، يجدون فى تلك الظاهرة تشخيصا لظواهر الطبيعة ، كأن يكون ميلاد البطل رمزا لشروق الشمس وهى تجتاز طريقها فى الظلام . وهؤلاء الذين حاولوا جهدهم ان يبحثوا عن الاصل الاول للاسطورة ، يرون ان هذه الظاهرة ليست سوى انتشار للنمط الاسطورى الأول الذى ربما نشأ فى بلاد الهند ، ومنهم من اقتصر على دراسة هذه الظاهرة من الجانب الفولكلورى . أما هؤلاء الذين حاولوا تعمق هذه الظاهرة وتفسيرها وتوضيحها بحق فهم علماء النفس الذين خصصوا جزءا كبيرا من ابحاثهم حول الدراسات الشعبية ، ونخص منهم بصفة خاصة « أوتو رانك » ، « س. ج. يونج » . وربما قدمت لنا هذه الدراسات النفسية التفسير المقنع الوحيد لهذه الظاهرة التى لم تقتصر على ادب محلى دون غيره .

وقبل ان نبدأ فى تفسير هذه الظاهرة ، نود ان نقدم عدة نماذج شعبية لكى ندرك الملامح الاساسية لميلاد البطل .

●

ربما كانت اقدم أسطورة تحكى عن هذا الميلاد ، تلك الاسطورة البابلية التى ترجع الى عام ٢٨٠٠ق.م والتى تحكى عن ميلاد الملك سرجون الاول . والملامح الاساسية لحياة هذا البطل يحكيها هو بنفسه وفقا للمخطوط الذى عثر عليه . يقول سرجون :

« انا سرجون الملك القوى . ولدت من أمى العذراء البتول ، أما ابى فلا اعرفه . ولدتنى أمى فى بلدة أزوربيانى على نهر الفرات ، ثم اخفتنى ساعة ولادتى فى مكان خفى . وبعد ذلك وضعتنى داخل صندوق ، وطرحتنى فى الماء الذى حملنى

الى السقاء عكى . واحتضنى عكى بقلبه الرحيم ، وجعلنى بستانيا لحدائقه . وابصرتنى عشتروت وانا اعمل فى الحديقة واحبتنى وجعلتنى ملكا » .

اما اسطورة باريس فتحكى ان بريام ملك طروادة ولد له من زوجته هيكوبا ولد سماه هيكتــور . وقبل ولادة هيكتور رات أمه فى منامها انها احضرت كمية من الخشب واشعلت فيهـــا نارا احرقت المدينة . فلما طلب بريام تفسير رؤياه ، اخبر بأنه سيولد له ولد شرير . ونصحوه بأن يبعده عنـه ساعة ولادته . فلما ولد الولد اعطاه بريام لعبد له يدعى اجيلاوس ، وطلب منه ان يحمله الى قمة جبل « ادا » ويتركه هنـاك . ورعت الطفل دبة مدة خمسة ايام . ثم مر العبد بعد ذلك بالجبل فوجد الطفل سليما . فحمله معه الى منـزله وسماه باريس . ولما كبر باريس واشتد ساعده وظهرت امارات بطولته اطلق عليه اسم الاسكندر . وعرف الابن حقيقة مولده بعد ذلك . ثم اقام بريام مبارزة وعد الفائز فيها بجائزة سخية . واشترك باريس فى المبارزة وكسبها . وفى الحال تعرف الاب على ابنه ، واصبح الطريق ممهـــدا للابن لان يصبح ملكا .

كما تحكى اسطورة تريســتان ان ريوالين ملك بارميناس قام برحلة الى بلاط الملك مارك ، ملك كورنوول وانجلترا . واحب الاول اخت الملك مارك التى كانت تدعى بلانس فلور ، وتزوج بها . وحدث ان اشتبك ريوالين فى معركة مع اعدائه ، فاودع زوجته التى كانت على وشك الوضع ، لدى صديق له يدعى روءال . وولدت الام طفلا وماتت . وخشى روءال على الابن من اعداء ابيه ، فاشاع أنه ولد ميتا . وسمى الولد « تريستان » نظـرا لظروفه الحزينة . ولما كبر تريستان فى رعاية روءال اسره تجار نرويجيون ، ولكنهم تركوه عنـــــد شاطىء كورنوول خوفا من غضب الاله . وعثر جنود الملك مارك على الطفل ، وفرحوا به لمظهره القوى . فى هذه الاثناء خف روءال للبحث عن تريستان ووجده وافشى اليه سر ولادته الذى اخفاه عنه زمنا طويلا . حينئذ عرف تريستان انه ابن اخت الملك مارك ، فقدم نفسه الى الملك الذى فرح به ايما فرح وابقاه معه فى بلاطه .

●

واذا كانت ظاهرة ميلاد البطل ظاهرة عالمية فى الادب الشعبى كله ، فلا بأس علينا من ان نقـدم مثالا من الادب الشعبى العربى حتى نتمكن بعد ذلك من تلخيص الملامح الاساسية لميلاد البطل .

فسيرة الاميرة ذات الهمة تبدا بتمجيد الحارث الكلابى بوصفه الزعيم الاول لاسرة بنى كلاب .

ولما كانت الحياة حركة دائبة فى سبيل تحقيق الكل ، فلا بد ان يرث الابن البطل بطولة ابيـه . وهنا تحكى السيرة عن ميلاد هذا البطل ، فتذكر ان زوجة الحارث الكلابى التى كانت على وشـك الوضع ، رات مناما اثارها وازعجها . فذهبت الى مفسرى الاحلام لتقص عليهم رؤيتها شعرا وقالت :

« الا يا شيخ والبيت الحـرام
وحق منى وزمزم والمقــــــام
رايت مناما يا هـــذا عجيب
فأصغ لقولى وفسر لى منـامى
رايت انى فى صـحرا عظيمـة
وبر فســيح حــولى والآكام
وتحتى تل عـــال من رمـــال
وذيلى قد انكشف والدمع هامى
ومــن فــرجى خــرج للبر نار
لهـــا لهب وقـد زادت ضرام
لهـــا الوان غالبهـا ســـواد
قد انتشرت واحرقت الخيـــام
واحــرقت القبـــائل والمنـازل
ودارت واستنارت فى الظـــلام
فانتبهـت مرعـوبة حـزينـة
وهذا ما جرى لى فى المنـام »

وهنا اجابها الشيخ مفسرا لهـا رؤيتهـا شعرا كذلك . قال :

« اخبركى بتعبــير المنــام
وما شفتيــه فى جنح الظلام
يجى مولود ملكى كثيــر حرب
له ذكر يدوم علــى الدوام
ويطلع فارسا بطلا شجـاعا
يثير الحرب فى جمع الانام
ويربى يتيمــا بغيــر أب
ولا أم ويطلــع بحــر طامى
ويأتى منــه صنديدا مهابا
لاهــل الكفر يضرب بالحسام
وهذا دل عنـــدى فى علومى
شرحته لكى بتفســير المنام »

وتستمر السيرة فتحكى ان الطفل ولد بعد موت ابيه وهروب أمه خوفا على ابنها من اعداء ابيه . ولكنها ماتت فى اثناء وضعها . وعثر الامير دارمعلى الطفل فى اثناء نزهته ، فأخذه واحتضنه لانه لم يكن يرزق بأولاد . ولما كبر الطفل وظهرت بطولته خشى الامير دارم منه على نفسه . فقرر ان يخبره بحقيقة نسبه حتى يبعده عنه . ولما عرف « جندبة » ـ وكان هذا هو الاسم الذى اطلق عليه ـ تاريخ حياته خرج من عند دارم عازما على الانتقام من اعــداء ابيه . وهكذا تعرف على قبيـلته واصبح البطـل المرموق .



وهناك بطل آخر فى السيرة يحق لنا ان نذكره وهو بحرون ولد عبد الوهاب . لقد كان عبد الوهاب قد تزوج برومية حسناء فى اثناء قتاله الروم ، ثم اسرت فيما بعد وهى على وشك الوضع . ولما خشيت على طفلها من الاعداء ، وضعته اثر ولادته فى صندوق والقت به فى الماء ، ولهذا سمى فيما بعد بحرون . ولكن الطفل انتشل من الماء واحتضنه ملك الروم ، ولما كبر انضم الى صفوف الروم محاربا جيش المسلمين وعلى راسه عبد الوهاب ، وبعد ذلك تعرف على ابيه عبد الوهاب فأعلن ولاءه له ولاسرته .

●

وربما استطعنا من خلال هذه النماذج آن نلخص الملامح الاساسية لميلاد البطل . فهو يولد لابوين مرموقين ، اذ أن والده غالبا ما يكون ملكا او زعيما. وتلعب النبوءة دورها قبل ولادته ، تلك النبوءة التى تطلع الاب او الام على الدور الخطير الذى سيلعبه الابن . واستجابة لهذه النبوءة فان الطفل يبعد بمجرد ولادته . وتتفق كثير من الاساطير على انه يلقى فى صندوق ويطرح فى الماء . ولكن الطفل ينقذه ــ اذا استثنينا حادثة جندبةوبحرون وسنجد لذلك تفسيرا فيما بعد ــ انسان رحيم فقير . وبعد ان يكبر الطفل يكتشف نسبه ، ويحاول ان ينتقم من هؤلاء الذين تسببوا فى ابعاده . ثم يتعرف على ابيه فيما بعد أويتعرف على اهله وينضم الى صفوفهم .

تبدو علاقة البطل بأبيه وامه واهية فى كل هذه الاساطير . وقد رأى « رانك » أن يفسر هذا الاضطراب من خلال طبيعة البطل . وقد دعاه هذا لان يغوص فى النظريات الفرويدية التى ترد مثل هذه الاحوال دائما الى اللاوعى وما يستكن فيه منذ ايام الطفولة . اذ ان الاسطورة ليست سوى تعبير خيالى عن اللاوعى الجمعى الذى يعيش فى نفس خالق الاسطورة وفى نفس غيره من افراد الشعب على السواء . ولما كان الامر كذلك فخيال الاسطورة يشبه الى حد كبير الخيال الطفولى ، وان تكن الاسطورة اكثر تميزا وتعقيدا . وعلى ذلك فبطل الاسطورة يمثل « أنا » الطفل ، كما ان هذا البطل لا يمثل سوى شخصية خالق الاسطورة او هو يمثل على الاقل جانبا من شخصيته .

ومن هنا يبدأ « رانك » فى عقد مقارنة بين تجربة الطفل المبكرة حتى يصل الى مرحلة تحقيق ذاته ، وبين تجارب البطل الاسطورى منذ أن يولد، بل قبل ولادته حتى يصبح بطلا مرموقا مستقلا كل الاستقلال .

فمما لا شك فيه ان الطفل يظل فترة خاضعا لسيطرة والديه . ولكنه فى هذه الفترة تتحدد علاقته بالنسبة لابيه وبالنسبة لامه . وهو يميل ــ طبقا لنظريات فرويد ــ لامه ، فى حين انه يرى فى ابيه القوة المتسلطة التى تقف عقبة فى سبيل تحقيق رغباته . ولما يكبر وعى الطفل يحاول شيئا فشيئا ان يستقل عن سلطة الاثنين . ولكنه ما زال يرى فى ابيه حجر العثرة التى تحول دون هذا الاستقلال ، كما انه يزداد ارتباطا بأمه . ولهذا فان عملية انتزاع الطفل من سلطة الابوين لا تتم فى سهولة ويسر .بل ان الابحاث النفسية اثبتت ان هناك من يفشلون فى تحقيق ذلك حتى فى مرحلة النضج الكامل . ولا تهمنا هنا حالة هؤلاء ، وانما تهمنا تجربة الطفل السوى وهو فى طريقه الى النضوج .

ويشير « رانك » الى ان عملية استقلال الطفل يصحبها ازدراء لابويه ، فاذا به يزيحهما عن خياله ويحل محلهما من هما أرفع منزلة ، وكل هذا يجد تعبيرا فى معمل خياله . حتى اذا تمت عملية الاستقلال ، اذا به يرى ابويه عاديين ، فلا هو يشعر نحو ابيه شعورا عدائيا ، ولا هو يرتبط بأمه كل الارتباط . على ان هذا لا يعنى ان اثر التجربة المبكرة قد زال من نفسه ، وانما هى

تستقر فى اللاوعى لتظهر وقت الضرورة بصورة او باخرى .

فاذا حاولنا ان نقرن تجربة الطفل بحكاية البطل الاسطورى ، فاننا نلاحظ ان النبوءة تطلع الاب او الام على خطـــورة الابن الذى سيولد لهما . وتفشى بعض الاساطير خوف الاب اثر هذه النبوءة من موقف ابنه منه بعد ان يولد ويكبر . ولذلك فهو يأمر بابعاده بعد ولادته مباشرة . اما الاساطير الاخرى ، فهى وان كانت لا تفشى هذا الخوف من جانب الاب ، الا انها تصور ولادة الطفل بعيدا عن ابيه . فاما انه يولد يتيما او يولد مفقود الاب . فالطفل فى كلتا الحالتين ، على كل حال ، يولد بعيدا عن ابيه . وهذا يعكس رغبـــــة الابن فى التخلص من ابيه .

واذا كنا نجد ان الاسطورة لا تصور عداء الطفل للاب ، وانما هى على العكس تصـــور عداء الاب للطفل ، فان « رانك » يفسر ذلك على انه عملية اسقاط لكره الابن على الاب . على انه اذا كانت الاسطورة ومثلها الحكاية الخرافية والشعبية غالبا ما تصور والد الطفل ملكا او زعيما ، كما انهـــا تفشى حقده على هذا الابن الذى سيصبح بطلا كما تقول النبوءة ، فليس بعـــد هذا تعبير عن سيطرة الاب ، تلك السيطرة التى يشعر بها الطفل فى زمن مبكر .

وعلى ذلك فعملية استقلال الطفـــل عن الاب تتم حتما فى الاسطورة من وجهة نظر « رانك » . على أن الطفل غالبا ما يوضع فى صـــندوق ويطرح به فى الماء . ويرى رانك ، ان دراسة علماء النفس للاحلام اثبتت ان الماء رمز للميلاد ، وان الصندوق رمز لرحم الام . وفى هذا تعبير آخر عن ان الطفل وان كان قد انفصل عن ابيه ، الا انه ما زال متعلقا بأمه .

ثم يعثر انسان رحيم على الطفل ويأخذه ليرعاه ، كما ان زوجته تتولى رعايته حتى يكبر . هـــذا ما يقع فى اغلب الحكايات . اما ما وجـــدناه فى قصة « جندبة » من رعاية الامير « دارم » له ، فربما كان الامير دارم تشخيصا آخر لسلطة الاب . فالحكاية تفشى دائما خوف دارم من جنـــدبة وشعوره بالعداء نحوه ، كما انها تفشى ان جندبة لم يكن يشعر بارتياح لبقائه معـــه . حتى اذا ما صارحه دارم بحقيقة نسبه ، تركه جندبة وولى هاربا الى قومه . على ان رعاية الانسان الطيب الفقير للطفل ، هى من وجهة نظـــر رانك ، رمز لمرحلة من النضوج تلى المرحلة الســـابقة ، وهى التى ينظر فيها الابن لابويه نظرة عادية تخلو من الاحساس بكره الاب ، او من الارتباط القوى بالام .

وهى مرحلة تؤدى بدورها الى النضوج الكـــامل والاستقلال وتحقيق الذات ، تماما كما يحـــدث للبطل حينما يتم له تحقيق اهدافه ويصبح بطلا مرموقا ، ولهذا فان البطل بعد تلك المرحلة يتعرف على والديه ويعلن الولاء لهما .

●

هذا هو تفسير رانك لميلاد البطل الاسطورى . وقد حدا به الى هذا التفسير ما رآه من قصور فى التفسيرات الاخرى غير النفســـية . وحتى التفسير الانثروبولوجى — وهو اقرب التفسيرات الى الوضوح — رآه « رانك » قاصرا عن توضيح هـــذه الظاهرة من زواياها المختلفـــة . فالانثروبولوجيون ، وعلى راسهم « لورد راجلان » ، يرون ظاهرة ميلاد البطل تعبيـــــــرا كلاميا عن الطقوس . وبما ان الطقوس تحيى ميلاد الطفل ، وفترة نضجه فى سبيل الوصول الى البطولة ، ثم وفاته ، فان الاسطورة تحكى عن هذه الطقوس . ولما كانت المرحلة التى يمر بها البطل منذ ان يولد حتى يصل الى مرحلة التدريب خالية من التجارب ، فان الطقوس لا تحيى هذه الفترة ، وبالتالى فان الاسطورة لا تحكى عنها كذلك . وعلى ذلك فالبطل شخصية شعائرية تستخـــدم ادوات شعـــائرية لتؤدى عملا شعائريا . فالسلاح الذى يستخدمه البطل يختلف عن كل الاسلحة ، اذ ان ســـلاحه سلاح سحرى ، وهو لازم له لكى يضرب الضربة الشعائرية . ولا تنفرد الاسطورة بهذه الظاهرة ، ولكنها تنتشر كذلك فى الحكاية الخرافية والحكاية الشعبية .

ولا يعارض « رانك » هذا التفسير ، ولكنه لا يجده موضحا للظاهرة من زواياها المختلفـــة . فلماذا يولد البطل يتيما فى اغلب الاحيان ؟ ولماذا يبعده الاب بعد ولادته مباشرة اثر نبوءة تخبره بخطورة الطفل ؟ ولماذا يطرح به فى الماء بعـــد وضعه فى صندوق ؟ ثم لماذا يعثر عليه الرجـــل الطيب ويأخذه ليربيه ؟ كل هذه الظواهر رآهـــا « رانك » تتطلب التفسير المقنع . واذا كـــانت هذه الظاهرة قد انتشرت فى الادب الشعبى كله فى جميع انحاء العالم نتيجة انتشار الاصـــل الاول ، فهذا لا يعطل — من وجهة نظر « رانك » — السؤال عن سبب وجود هذه الظـــاهرة حتى فى الاسطورة الاولى .

●

غير ان هناك من علمـــاء النفس من يرون ان تطبيق نظريات فرويد الجنسية على كل الظواهر النفسية وعلى كل تعبير ادبى فيـــه كثير مـــن

التعسف . ومن ثم فقد خرج هؤلاء بنظريات اكثر شمولا من نظريات فرويد .

وقد كان « يونج » احد هؤلاء الذين رفضوا تطبيق نظريات فرويد على تفسير الادب الشعبى . فالاسطورة ومثلها الحكاية الخرافية والحكاية الشعبية لا تعبر عن مشكلة جزئية ، وانما تعبر عن مشكلة كلية شبيهة بكلية الكون الذى نعيشه . وحينما حاول الانسان الاولى ان يعبر عن احساسه بالكون المهول الذى يحيط به ، اذا به يخلق صورة مصغرة لكون الكبير يترجمها الى افعال وكلمات تفسر الاصل الكلى حيث يبدأ كل شىء ، والاصل النسبى حيث يعد هو استمرارا لاجداده .

وقد بدا يونج بتقديم نماذج شعبية لميلاد البطل من شأنها ان تقدم لنظريته . فيحكى فى مطلع حكاية خرافية رويت عن التتار انه منذ زمن بعيد للغاية كان يعيش طفل يتيم بدون طعام ياكله او رداء يلبسه ، كما انه لم يجد الانسان الذى يعطف عليه . وذات يوم جاءه ثعلب وساله : الا يمكنك ان تصبح رجلا ؟ حينئذ اجاب الطفل : اننى لا اعرف نفسى ، حقا كيف يمكننى ان اصبح رجلا ؟ .

لقد بدا الطفل يتحرك فى الكون من خلال ضباب كثيف يحيط به . وما لبث ان شغلته مشكلة لا يدرك كنهها ، حتى اثارها الثعلب فى نفسه . فلما ادركها الطفل اذا به يتساءل فى حيرة : حقا كيف يمكننى ان اصبح رجلا !

وموقف هذا الطفل هو موقف كل بطل اسطورى ، فهم جميعا يسعون الى تحقيق الذات الكاملة من خلال ضباب كثيف . وشبيه بهذا الطفل ذلك الذى عهد اليه ان يرعى بقرة ، ولكنها ولت منه هاربة ، فظل يبحث عنها طويلا حتى تعب ونام تحت جذع شجرة . فلما استيقظ احس بأن سائلا فى طعم اللبن يتسرب الى فمه . فلما التفت حوله اذا برجل شيخ طيب يصب اللبن فى فمه . وسعد الطفل بذلك وتوسل الى الشيخ ان يمنحه جرعة اخرى . ولكن الرجل الشيخ قال له : كفاك اليوم هذا المقدار . لقد كنت على وشك الموت حينما ابصرتك ، ثم طلب من الصبى ان يحكى له قصته . فحكى له الصبى ما حدث له . حينئذ قال له الشيخ : انك يابنى لن تستطيع ان ترجع الى الوراء بعد اليوم ، ولامفر من التقدم الى الامام حيث الجبل الشاهق الذى يقع شرقا . ثم منحه الشيخ النصيحة والتميمة عونا له فى رحلته .

فالصبى هنا تحتم عليه ان يتحرك الى الامام ، الى ذلك الجبل الشاهق الذى يشبه ما تصبو اليه نفسه من رفعة . وحيث انه لم يستطع ان يحقق لنفسه — لاسباب داخلية وخارجية — المعرفة اللازمة التى يحتاج اليها ، فان هذا الاحتياج النفسى يتشخص فى شكل رجل شيخ حكيم يقدم له الغذاء الضرورى ، كما يقدم له الوسائل السحرية التى تعينه على تحقيق هدفه .

فعملية تحقيق الذات لا تنشأ — من وجهة نظر يونج — من دافع جنسى نتيجة حقد الطفل على ابيه فى زمن مبكر اثر احساسه بعلاقته بامه التى يحبها كذلك بدافع جنسى ، وانما يسعى الطفل الى تحقيق ذاته استجابة لحقيقة روحية كبرى ، تلك التى تنتمى اليها الميثولوجيا الصادقة . ولكن ما طبيعة هذه الحقيقة الروحية ، وما علاقتها بالتجارب النفسية ؟ هذا ما يحاول يونج ان يشرحه من خلال نظريته فى النموذج الاصلى Archetype

وليس لهذا النموذج الاصلى طابع فردى ، وانما هو ذو طابع جماعى ، لانه يعيش فى اللاوعى الجماعى شانه شان الاحلام ذات الطابع الجماعى والتى يمكن ان يراها الانسان فى كل زمان وكل مكان . فهما معا يعدان تركيبة جمعية للنفس الانسانية تورث ، شأنها شأن العناصر المورفولوجية فى الجسم الانسانى . وكما ان هذه الاحلام تنشأ فى حالة تنخفض فيها حدة الوعى ، بحيث يكف عن العمل فى الوقت الذى تتدفق فيه مادة اللاوعى ، فكذلك تنشأ الخيالات الاسطورية التى تنشأ عن النموذج الاصلى فى مثل هذه الظروف النفسية . فالانسان البدائى لا يفكر عن وعى ، وانما اولى لنا ان نقول ان هناك شيئا يفكر بداخله .

والنموذج الاصلى عنصر فى تكويننا النفسى ، وهو جزء حى وضرورى فى حصيلتنا النفسية ، ذلك لانه يعد المنظم والمشكل والدافع لوعى الانسان ، وهو حينما يظهر يكون له طابع روحى وسحرى . فكم منا يشعر بشعور مخيف ازاء القوى المهددة التى ترقد مكبلة بداخلنا ، ولا يتمنى فى هذه الحالة سوى كلمة السحر التى تخلصنا منها ؟ ان كلمة السحر فى هذه الحالة ما هى الا تعبير عن الدور الفعال للنموذج الاصلى الذى يرقد بداخلنا . واذا كان النموذج الاصلى احد اقطاب لاوعينا ، فان القطب الآخر المعارض له هو الغريزة . ويمكن مقارنة القطبين برجل عبد لغرائزه يسير بصحبة رجل اسير لقوته الروحية . فكلاهما يجذب الآخر نحوه حتى ينتصر احدهما على الآخر ، ان مجابهة النموذج الاصلى والغريزة مشكلة اخلاقية على جانب كبير من الاهمية ، ولا يشعر بضرورة هذه المجابهة سوى هؤلاء الذين يشعرون بضرورة توحيد شخصيتهم .



وعلى ذلك يمكننـــا ان نلخص فكرة يونج فى النموذج الاصلى فى انه الطبيعـــة الصافية غير الفاسدة فى الانسان . وهـذه الطبيعة هى التى تدفع الانسان لان ينطق بكلمات او يقـوم بافعـال لا يدرك مغزاها. انه الهدف الروحانى الذى يسعى اليه الانسان ليحقق كماله ، وهــو البحر الذى تسعى اليه جميع الانهر ، والجائزة التى يغنمهـا البطل نتيجة صراعه مع التنين والقوى المهولة . ويتميز الرجل البدائى عن الانسان الحديث فى انه يستجيب كلية لهذا النموذج الاصلى ، ولذلك فهو يخشى التجديد ويرتبط كل الارتباط بتراثه. اما الانسان الحديث فانه يمرق بعيدا عن جذوره، ذلك لانه يركز كل نشاط تفكيره فى المجال الواعى، لذلك تتسم تصرفاته بأنها ذات جانب واحـــد ، وبأنها تنحو الى الاسراف .

●

وبهذا نكون قد وضحنافكرة النموذج الاصلى بوصفه محتوى من محتـويات اللاوعى الجمعى . فاذا حاولنا بعد ذلك أن نفسر ظاهرة ميلاد البطل من خلال ذلك ، فاننا نجد أن حكاية البطل منذ ان يولد حتى يتحقق له النصر ، انما هى تعبير عن سيطرة النموذج الاصلى الذى يدفع الانسان الى الوصول الى الكمال . فالطفل رمز للكل الكامل ، ذلك لانه يمهد الطريق الى التغييرات المستقـبلة فى سبيل تحقيق الحياة الكاملة . فهو ـ شأنه شأن الحياة ـ مجرى منساب يتدفق الى المستقبل ولا يتراجع الى الوراء .

ويكون الطفل الها فى الاساطير الكونية ، اما فى الحكايات الخرافية والشعبية ، فهو بطل انسانى له صفات فوق الطبيعية . والطفل الاله يشخص اللاوعى الجمعى بالنسبة لهـذا الكائن الذى لم يكتمل بعد فى شكل انسانى . اما البطل الانسان الذى يكشف عن الطبيعة الانسانية ، فهـو مزيج من الوعى واللاوعى الانسانى . ومن ثم فهو يمثل الشعور السابق الفعال لعملية التفرد التى تسعى الى الكل .

اما الميلاد المعجز للطفـــل ، وكذلك المعجزات التى يصادفها فى حياته ، فهمـــا يشيران الى الطريق الذى تخوض النفس تجربته فى سبيل تحقيق ذاتيتها . وحيث ان هذا يتم فى شبه اعجاز ، فان حياة الطفـل البطل مليئة بالمثــل بالمعجزات . وبالمثل فان الأخطار التى يواجههـــا تشبه تلك الصعاب الهـائلة التى يواجهها الانسان لكى يصل الى غاية السمو . فالتهديد الذى يتأتى عن طريق التنين أو الافاعى او الاشكال المهولة ، انما يشير الى الوعى الجديد الذى يسعى اليـه الانسان وقد ابتلعه اللاوعى .

ثم ان موضوع « اصغر من الشىء الصغير ومع ذلك فهو اكبر من الشىء الكبير » ، هو جوهر حياة البطل وهو يجرى مع مصيره مثل الخيط الاحمر . فالطفل البطل وان كان اصغر من الشىء الصغير الا انه كبير كبر الحياة .

واستبعاد الطفل لازمة من لوازم الميلاد المعجز ، وهو رمز آخر للصراع الذي يخوضه الفرد في سبيل تحقيق الذات المتكاملة . ولا يتم هذا الا عن طريق اتحاد الوعى مع اللاوعى . وهذا الاتحاد يتطلب بدوره تضحيات يشير اليها نفى الطفل واستبعاده بوصفه خطوة اولى فى سبيل تحقيق النفس الكلية . فالطفل يبعد عن ابيه وعن امه ، وليس هناك شيء يرحب بولادته على الرغم من انه بشير المستقبل . ولا ترحب به سوى الطبيعة الفطرية التى تتمثل فى ذلك الانسان الفقير الطيب ، او فى ذلك الحيوان الذى يتولى رعايته. فالطفل يعنى اذن شيئا يتحرك الى الاستقلال ، ولا يتم هذا الا اذا انتزع من اصله لكى يعيش مع نفسه وحدها فيحقق ذاتيتها .

وقد نفاجأ بموقف متناقض فى حياة الطفل ، فهو يسلم عاجزا الى الاعداء المهولين ، فى حين نجده يمتلك قدرة تفوق قدرة البشر العادى ، على انه من الممكن تفسير هذا نفسيا من حيث ان الوعى حينما يكون أسير موقف الصراع ، فان القوى المناضلة تكون مسيطرة عليه الى درجة انه يخشى عليه من دخول منطقة الانعزال اى سكونه فى اللاوعى . هذا ما يخشى على أى حال . على أن أسطورة ميلاد البطل تؤكد غير ذلك . فالطفل رغم عجزه امام القوى المهولة بحيث انه يبدو لاول وهلة انها لا مفر مسيطرة وقاضية عليه ، الا أنه يقتحم طريقه رغم كل الاخطار .

ان دافع تحقيق الذات قانون من قوانين الحياة، ولهذا فانه قوة لا تقهر ، وان بدا أن تأثيره لاول وهلة غير واضح وغير محقق . وهذا الدافع تفشيه اعمال الطفل البطل المعجزة . انه بوصفه انسانا اصغر من الشيء الصغير ، وهو بوصفه معادلا للكون ، اكبر من الكبير .

اننا لا نعرف انفسنا — كما يقول يونج — الا قليلا . ولذلك فنحن نفاجأ بتلك العجائب التى نختزنها داخل انفسنا . أما الانسان البدائى فلم يكن فى حيرة من امره ، اذ لم يبدأ الفرد يسأل نفسه : ما الانسان ، الا متأخرا. انه لم يكن لينفصل عن اعماقه وعن جذوره ، وقد حدث اسقاط لهذا الاحساس فى النموذج الاصلى للطفل الذى يعبر عن الحياة الكلية وعن الانسان الكامل . ان الطفل يبعد وينفى ويسلم عاجزا الى القوى المهولة ، ولكنه مع ذلك يمتلك قوى الهية . وهو يبدأ حياة بدايتها غريبة ونهايتها غير مؤكدة ، ومع ذلك فان حياته تنتهى بالوضوح والانسجام التام .

●

بهذا نكون قد قدمنا تفسيرين نفسيين لميلاد البطل الاسطورى . واذا كان هذان التفسيران يختلفان فى أساسهما ، الا انهما يلتقيان معا فى القول بأن ظاهرة ميلاد الطفل البطل فى الاسطورة والحكاية الخرافية والشعبية أساسها اللاوعى الجمعى. ومن هنا كانت ظاهرة ميلاد الطفل البطل رمزا يحتاج الى تفسير. وما أحوجنا الى أن نتفهم مغزى رموز الادب الشعبى كله . فالعالم كله يتحدث من خلال الرمز كما يقول « كرينى » .

مع الناقد المعاصر

بقلم الدكتور أنــور لوقــا

ما اكثر الاعباء التى يلقيها الادب المعاصر على كواهل النقاد ! قد يصيبنا الدوار اذا حاولنا ان نلاحق النشاط المحموم الذى يستولى على عواصم اوربا منــذ مطلع الموسم . نشاط تموج به دور النشر والمسرح والموسيقى ، وانهار المجلات والصحف ، وقاعــات المعارض ، ومنابر الجمعيات الادبية ، فضلا عن برامج الاذاعة والتليفزيون التى تعقد ندوات دورية تثار فيهــا – على مستوى عميق يناسب ثقافة الجمهور المطلع المتذوق – اعوص مسائل الفكر والفن فى مجتمع اليوم الذى يشهد تحولات جوهرية ، تدفع القرائح الى شق دروب جديدة فى التعبير ، وتدعو الناس الى العجب من حاضرهم والتساؤل عما قد يؤولون اليه من مجاهل مصير وشيك الحلول .

تلك الحركة الدائبة تنجب اختلاطا فى الانتاج لا مفر منه . وفى مهب الرياح المتغيرة الاتجاهات، وفى زخرة الظواهر الطارئة من كل جانب ، على الناقد ان يقف راسخ القدم ، ثابت الجنــان ، متيقظ الخاطر فطنا للشوارد ، سريع الالتقــاط والاستجابة والرد . عليه ان ينصب شباك حواسه المشحوذة وذاكرته الواعية معا ، لئلا ينسيه تدفق الابتكارات وغرابتها تقاليد الامس القريبة والبعيدة، وما قد يستخفى من صلات احفاد متمردين بأجداد مجحودين ، لان نزعات البشر على مر الاجيــال طوافه بمجالات هذه الحضارة الانسانية الواحــدة وان تعددت الوانها فى شتيت من الصور .

وحسبنا فى هذا المقال ان نتعرف ناقــدا من اكثر نقاد الادب الفرنسى المعاصر تحفزا وروية ، واغزرهم علمــا ونشــاطا ، واحرصهم على الوفاء بواجبات مهنته الشاقة ، وانجحهم فى اداء هــذه الامانة الصعبة بمنهجه المتكامل .

انه « روبير كانترس “ Robert Kanters ” الذى تألق اسمه فى السنوات الاخيرة ، واستغرقه عمل الناقد الموضوعى فصرفه عن الادب الانشائى الشخصى الذى بدأ به فى شبابه . ومن البديهيات على كل حال ان يكون ناقد الادب قبــل كل شيء اديبا مجربا .

ويكاد قارىء الفرنسية يلتقى بروبير كانترس فى كل ميدان : انه يتولى بانتظام تقــديم « كتاب الاسبوع » فى مجلة « الفيجارو الادبى » ، كمــا يتولى نقد المسرح اسبوعيا فى مجلة «الاكسبريس» ولعلهما اوسع المجلات الفرنسية غير المصــورة انتشارا فى هذه الايام . ولقد حرصت اربع من لجان الجوائز الادبية الكبرى التى تمنح سنويا فى باريس على عضويته بين محكميها ، كما ضمتــه « الكوميدى فرانسيز » الى لجنــة القراءة التى تجيز ما يجدر بهذه الفرقة العريقة ان تمثله من المسرحيات . وكثــيرا ما تستضيفه الندوات ، وتدعوه محطات الاذاعة الناطقــة بالفرنسية الى تعريف مستمعيها بالجديد فى دنيا الادب . والى جانب هذا كله ، يعمل صاحبنا مديرا اديبا لاحدى

دور النشر الفرنسية الهامة ، هي دار « دينويل »، بعد ان عمل بضع سنوات مستشارا ادبيا لناشر كبير آخر هو « جوليار » . ووراء عديد من الكتب الحالية الراجحة اذن يد « روبير كانترس » . وهكذا لا يرصد الناقد تيارات الادب العصرية فحسب ، بل يوجهها ايضا الى حد ما .



وروبير كانترس رجل ناضج ، يبلغ السادسة والخمسين رغم سمات الشباب التى ما زالت تغلب عليه . فرنسي الجنسية ولو انه من ابناء بلجيكا اصلا . فهناك ولد بـ « سان جيل » — قرب بروكسل — فى ١٣ اكتوبر سنة ١٩١٠ . وفى بروكسل التحق بمدرسة الليسيه الفرنسية ، حيث تابع الدراسة حتى ختام المرحلة الثانوية ، وادى امتحان تلك الشهادة العامة فى مدينة «ليل» بشمالى فرنسا . ولم يكد يعود الى بلجيكا حتى نشب بينه وبين ابيه الشيخ سوء تفاهم ، فركب الفتى راسه ، وفارق عائلته ، ورحل الى فرنسا . ونزل فى هذه المرة مدينة « بوردو » حيث كان له بعض الاصدقاء .

وفى « بوردو » جامعة معروفة ، الا انه لم يستطع ان يواصل بها توا دراسته ، اذ كان مضطرا الى ان يكسب عيشه اولا ، فعمل سكرتيرا باحد المكاتب التجارية الرائجة ، وسرعان ما وقف على سر ذلك الرواج فى تلك الصفقات الحرام التى كان يتقن مديرو الدار عقدها . ثم توفى والده بعد عامين ، فكفله احد اعمامه ، ويسر له دخول الجامعة . ولعل حكمة المغامرة التى خاضها هى التى اوحت اليه بدراسة الفلسفة منذ حظى بالاستقلال المادى الذى مكنه من التفرغ .

وفى اثناء تحضيره درجة الليسانس فى الفلسفة، بدا اشتغاله بالادب ، مع زمرة من الكتاب الناشئين، وثبت اسماء بعضهم اليوم الى مكان الصدارة فى دوائر المثقفين . بل وتجاوزت حدود فرنسا الى آفاق الخارج، نذكر منهم «جان كيرول J. Cayrol " وجايتان بيكون Gaëtan Picon " الذى زار مصر اخيرا والتقى به نقادنا وقراء « المجلة » . على ان قصائد شعرهم ونقرات نثرهم ظلت تتجاور على صفحات مجلتين صغيرتين اعتنوا باخراجهما — واطلقوا على احداهما اسم « الشباب Jeunesse " وعلى الاخرى اسم « كراسات النهر Les Cahiers du Fleuve " — دون ان يحتفى بهذه المطبوعات سوى امثالهم من هواة الادب .

اما عامة اهل « بوردو » فقد كانوا يرمقون بالاعجاب اديبهم الفحل « فرنسوا مورياك » . ولم يتصل هؤلاء الشباب بمورياك كثيرا ولم يتأثروا به تأثرا واضحا ، فما كانوا يغشون مجتمع المدينة الراقى و « صالوناتها » التى لمعت فيها شخصية مورياك بل كانوا يفضلون ارتياد مطاعم الاحياء الشعبية ودور السينما الرخيصة ومقاهى الميناء الصغيرة المتواضعة .

وكان كانترس اول من صعد الى باريس من بين اولئك الادباء الناشئين فى بوردو . فقد حصل — بعد الليسانس — على « شهادة الدراسات العليا » وعين مدرسا للفرنسية واللاتينية بمدرسة «روش» الثانوية . غير انه لم يستقر فيها ، وانما زحف على العاصمة ، مستجيبا لاعلان قراه بمحض الصدفة عن اسرة تطلب مدرسا خاصا لابنائها .

كان ذلك فى سنة ١٩٣٩ ، قبيل قيام الحرب . وفى العنوان المذكور — وهو منزل انيق بشارع مونسو ، اى فى احد احياء باريس الجميلة — استقبله رجل مهذب من رجال الصناعة يناهز الاربعين ، وعهد اليه بمهمة تدريس ابنه وابنته البالغين من العمر اربعة عشر وخمسة عشر عاما ، وذلك فى مقاطعة « النييفر » حيث يقيمان فى قصر له مع امراته وجدتيهما . هكذا قيل له . فلما وصل الاستاذ الاديب الى ذلك القصر النائى وسط المزارع ، وجد هناك — علاوة على الولد والبنت — مربية انجليزية غريبة الاطوار ، نباتية تعتنق فلسفات الهند ، وصبيا صغيرا فى عامه السابع هو ابن السيدة الشابة ، التى سرعان ما ادرك انها عشيقة الرجل الثرى . وكانت احدى الجدتين امها ، اما الاخرى فكانت ام الزوجة الشرعية التى لم تظهر قط ولم يعلم من امرها شيئا . والغريب ان هؤلاء البشر — ويا له من خليط متناقض العلاقات ! — كانوا على اتم التفاهم والوئام فيما بينهم .. وما اشد ما راع هذا صاحبنا ، وهو الذى لم يعرف من قبل سوى عائلات محافظة ؟ ولقد كان تلميذه وتلميذته — رغم حداثة سنهما — على دراية بالاسرار التى يحرص ابوهما الباريسى على اخفائها . وكان يعود لقضاء عطلة آخر الاسبوع فى الريف ، فتشتعل فى محضره غيرة هذه المراة التى تحس انه قد تعمد عزلها كذلك ، لكى يخلو له المجال مع سواها فى باريس ..

وحينما تقدم الالمان فى احتلال فرنسا ، تشتت بعض اهل القصر فى زحمة الاحداث الداهمة ، واضطراب الفرار الى منطقة ابعد . اما الاستاذ الاديب فقد ركب مع تلميذه وتلميذته سيارة ابيهما ، الذى جاء مصطحبا فتاة حسناء لا تكاد تكبر ابنته سنا ، قدمها اليهم بوصفها ابنة احد

أصدقائه .. وبعد سفر دام ثلاثة أيام ، حطوا فى بلاد الباسك على الحدود الاسبانية . ولم يكن كانترس الجاد يستريح الى تلك الاوضاع التى زجت به الظروف فى وسطها ، غير ان الرجل وثق به الى حد انه كلفه بتثقيف هذه التلميذة الجديدة، وجعله وزير ماليته فى أثناء تغيبه بباريس. وهكذا اصبح الحاكم بأمره فى كل ما يتعلق بالمصروفات ، مما أدى فى معظم الاحيان الى اتهامه بالبخل والتقتير . ومهما يكن من ملابسات تلك الحقبة وغرابتها ، فقد كانت تجربة انسانية زاخرة بالمعانى والعبر ، شهد فيها الاديب صورا غير مألوفة يتخذها سلوك البشر بدافع من أعمق الحوافز فى اقسى المواقف ..

ولعل ما لمسه كانترس على هذا النحو الفريد من مآسى ومهازل الحياة الواقعية ، هو الذى وجهه الى المسرح فنا ونقدا — وكان اهتمامه من قبل مقصورا على الكتب ، يستوعبها ، ويشرحها لتلاميذه، ويؤلف جديدا منها حول بعض الموضوعات الفلسفية .

على ان شغفه المتزايد بالمسرح لم يصرفه عن التدريس . لقد وجد مدرسة صغيرة فى احد احياء باريس الهادئة — « باسى » — تركت له حرية اختيار العدد الذى يناسبه من «الحصص» اسبوعيا، فاحتفظ بجدول يتراوح بين ست وثمانى ساعات لتدريس الادب ، وحصل على ما ينشده من التفرغ اللازم للمشاركة فى النشاط المسرحى .

واجتذبه « الفيوكولومبييه Le Vieux Colombier مسرح المثقفين اذ ذاك ، فأدمن التردد عليه . وسرعان ما انضم الى مديريه ، واصبح المستشار الفنى المسئول عن قراءة مخطوطات المسرحيات وتقرير مدى صلاحيتها للتمثيل . وكان ذلك العهد بداية النهضة المسرحية الحالية ، عهد ظهور « كامى » و « سارتر » و « فيلار » . احس اولئك الشباب بروح التجديد تسرى فيهم . وتضافرت مواهبهم التى سيطرت عليها رغبة ملحة فى اخلاص الفكر وصدق التعبير . وكان لجودة الاعمال التى ابدعتها الاقلام المرهفة اثرها المباشر فى دفع الممثلين والمخرجين الى الاتقان والتعمق. ولا شك فى ان مسرح « الفيو كولومبييه » كان مدرسة جادة انجبت فى سنوات قليلة عددا من الفنانين المتازين الذين لم يلبثوا حتى انتشروا فى مسارح باريس ، وصار كل منهم مدرسة بدوره ذات أسلوب خاص وابحاث طريفة .

●

سليقة الاديب اولا ، ودراسة الفلسفة ثانيا ، والتفاعل بالحياة فى معترك الخطوب ثالثا ، هى التى انشأت لنا هذا الناقد المحنك . انه من ناحية يعرف الجمهور — او مختلف الجماهير — ومن ناحية اخرى يعرف الفنانين وتجربة التأليف . وهو المدرس دائما ، فى يده الكتاب وامامه فرقة من التلاميذ . يستطيع اذن ان يخاطب كل جمهور بلغته ، متحدثا عن العمل الفنى الذى يراه من داخله ومن خارجه . هناك وجهة نظر الجمهور المستهلك ، وهناك وجهة نظر الفنان المنتج ، وعلى الناقد ان يوفق بينهما او ان ينبه كل طرف الى مكان الآخر منه . عليه ان يمسك بعديد من الخيوط فى آن واحد وان يراقب حركات بعضها بالنسبة لبعض ، دون ان يلهيه التدقيق فى الجزئيات عن شمول التطور ووحدة الوجود .



وينتقل « كانترس » من نقد الكتب الى نقد المسرحيات ، وهو على علم باختلاف المقتضيات النوعية . قد يستدعى نقد المسرح فى الصحف اليومية اصدار أحكام سريعة تحدد قيمة العمل المعروض وقيمة الاداء ، ولكن ناقدنا يؤثر الكتابة فى المجلات الاسبوعية او الشهرية كى يضمن متسعا من الوقت لاعادة النظر فى انطباعاته الاولى ، والتروى فى صياغة احكامه ، حتى يتجنب الانحراف عن جادة العدل والتورط فى التملق والتحيز . ولما كان النص لا يعنى فى المقام الاول عامة قراء النقد المسرحى فانه يحدثهم بوجه خاص عن كل ما يتصل بالاخراج والمناظر والاضاءة والمؤثرات الصوتية او الموسيقى واساليب الممثلين فى تقمص الشخصيات . ويلاحظ كانترس من خلال الرسائل التى يتلقاها — ان جمهور المجلات جمهور حساس متيقظ لا تسهل مغالطته .

اما نقد الكتب فلا يثير مثل هذه الردود التى يثيرها نقد المسرحيات ، سواء لطبيعة المادة المكتوبة التى يطالعها الناس فى خلوات الهدوء الفردى ، او لقلة عدد القراء الذين يتتبعون النقد الادبى المحض . ويستخلص كانترس من خبرته المزدوجة ان لقلم الناقد المسرحى اثره المباشر العظيم ، فهو خليق بانجاح مسرحية حين يثنى عليها وباسقاطها حين يهاجمها ، بينما لا يحظى ناقد الادب المكتوب بتلك القدرة ، فان آيات ثنائه لن تفلح فى زيادة توزيع كتاب ساقط كما ان اشد تحفظاته لا تكاد تحد من رواج كتاب جيد . على ان ناقد الكتب غير مكلف — كناقد المسرحيات — بالتحدث عن كل ما يظهر منها ، وهكذا يستطيع ان يغفل ذكر أنواع كثيرة من المطبوعات .

ولا تنفصل فلسفة الفكر عن تجربة الواقع فى عمل هذا الناقد الخطير الذى يفحص مئات من المخطوطات تمهيدا لنشر اجودها او اثابته بجائزة ادبية . وهنا يجابه المشكلة الكبرى التى تكاد تحجب الرؤية عن عيون الناظرين فى افق الادب المعاصر . ذلك اننا – كما اسلفت فى صدر هذا المقال – نجتاز فترة تحول وتغير . القيم القديمة تنهار فى نظر الجيل الجديد ، وباسم الثورة على البلاغة البالية ، والاسس الجمالية العتيقة ، وقوالب المنطق الموروث ، وباسم الاصالة والصدق فى التعبير عن ازمة الانسان بعد منتصف القرن العشرين ، مضى كل من يعرف القراءة والكتابة – وقد لا يحسنهما – فى تاليف كتاب كما يعن له التاليف . لذا اختلطت الامور على القراء فى الاعوام الاخيرة . ويعترف كانترس ، وهو فى غمار هذه الفوضى ، بانها ظاهرة اشد ارتباطا بطبيعة الادب منها بطبيعة اى فن عداه . الادب مادته الكلام ، والكلام حق تبيحه لكل انسان حرية الانسان ، بل ان الانسان حيوان ناطق قبل كل شىء . وفى الغرب لا يتصدى للتاليف فى الموسيقى سوى من درس الموسيقى ، ولا يتصدى لرسم اللوحات الا من الم بأصول التصوير والتلوين ، على حين يكاد الجميع يستطيعون تسويد عشرات من الصفحات دون ان يصطدموا بعقبة فنية – او هكذا يظنون . ومن واجب الناقد ان يقاوم ظهور تلك « العبقريات » الرخيصة . وليس كانترس من انصار الارهاب فى الادب ، فكثيرا ما يجاهد نفسه ليشيد بفضل الموهوبين من الشباب اذا اثبتوا مواهبهم ، ويبرز اسماءهم الجديدة ولو لم يستكملوا بعد عدتهم . انه ينصح لهم ويشفع لدى الناشر والجمهور .

وسعى الناقد الى استكشاف الاعمال الفنية ، بتأمل موضوعاتها واشكالها ، وربطها بأوضاع البشر الراهنة وتراث التاريخ القريب والبعيد ، انما هو نشاط عسير ما زال يتلمس مكانا بين الادب والفلسفة ، فالادباء الملهمون يعتبرونه من قبيل الفلسفة ، والفلاسفة الذهبيون يرونه من وشى الادب ! والحق ان ناقد اليوم مطالب باستيعاب مختلف الثقافات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والجدلية، لكى يصدق تقديره للعمل الادبى المعاصر . لقد انقضى عهد تطبيق بعض القواعد الفنية دون سواها. انقضى عهد الكلاسيكية وحدودها ، كما انقضى عهد التأثرية الفردية الجامحة . ولا بد من معالجة العمل الادبى الآن بوصفه وحدة متكاملة العناصر ، مهما تباينت هذه العناصر . على هذا النحو يتطور النقد الحديث ويوسع رقعته .

ناقد متخلف اذن ذلك الذى يعجز عن متابعة السير فى الطريق الموازى للادب نفسه . وغاية الادب فى ايامنا هى التعبير الشامل عن صراع الانسان المعاصر – ويدخل فى ذلك كل ما يتصل بهذا الصراع الطاحن من اثقال العلم والاجتماع والنفس والسياسة والميتافيزيقا . .

وروبير كانترس من خصوم الفصل بين النقد وبين تاريخ الادب . وهو لا يتدرج التدرج المدرسى البسيط من آثار الامس الى معالم اليوم ، بقدر ما يهتدى بالضوء الذى تلقيه دراسته الواعية للادب المعاصر على ادب الاجيال الماضية . قد تتوارى الجذور عن العين المجردة ، ولكنها تربط فى قلب الزمان وفى قلب الارض – على اعماق متفاوتة – ثمار الموسم باملاح التربة . ورغم حدة الثورة التى طلع بها اصحاب « اللامعقول » واصحاب « الرواية الجديدة » ، يؤكد كانترس ان تيار الادب لم ينقطع ، ويستشهد بالحرب التى شنها الرومانتيك فى صدر القرن التاسع عشر على المثل الفنى الاعلى للادب الكلاسيكى الذى ازدهر فى القرن السابع عشر وفرض قواعده طيلة القرن التالى : فان شباب الرومانتيك كانوا يبحثون عن قواعد جديدة – هى فى الواقع اكمال للقواعد الكلاسيكية – وهذا هو المعنى الايجابى لانكارهم . ويضرب مثلا آخر بشعراء السيريالية الذين انقلبوا على التقاليد فى اعقاب الحرب العالمية الاولى ، فانهم لم ينشزوا ولم يضلوا – كما بدا للكثيرين – وانما ولجوا من ابواب المعرفة ما ينبغى ان يضاف دون تناقض الى فتوح الفن الانسانى فى مختلف عصوره السابقة . ومهما يكن من تمرد الجيل الجديد الذى نفد صبره ، فعلى الناقد ان يجتلى ما تنطوى عليه مظاهر الهدم من تطلع صائب ، وان يحكم وصل الحلقة التى يصوغها معاصروه بسلسلة التاريخ المديدة .

وما اجدر الذين يتصدون للنقد عندنا بادراك هذه النظرة الى وظيفة الناقد : فالناقد اليوم – الى جانب ذكائه وذوقه وبراعة اسلوبه – فارس يدافع عن حرية الفكر والتعبير ، بحكمة الفيلسوف وجلد المؤرخ ، وزاد المثقف الذى تتبع اهم اطوار الحضارة وتفاعل بأوضاعها فى النصف الثانى من القرن العشرين . وفى مثل هذا الشمول ضمان التوازن الذى تصدر عنه وحدة احكام قاض فاضل .

جنيف – ديسمبر سنة ١٩٦٥

الشعر العربي

وظاهرة التداخل والاختلاط

بقلم عادل سليمان جمال

قام الشعر العربي ، أو بمعنى أدق ، حفظ الشعر العربي وما يتصل به من أخبار وأيام وأنساب على دعامتين أساسيتين سارتا جنبا الى جنب منذ العصر الجاهلي هما : الكتابة والرواية٠ ولم يكن للكتابة من السعة والانتشار ما كان للرواية ٠ وكان العالم الحجة الجدير بالثقة هو الذى يأخذ علمه بالسماع ، فيرحل الى الباديه سعيا وراء الأعراب ٠

قال ثعلب عن أبى عمرو الشيبانى : « دخل ابو عمر اسحق بن مرار البادية ومعه دستيجان من حبر فما خرج حتى أفناهما يكتب سماعه عن العرب » (١) ، أو يلقاهم حين يفدون الى الأمصار يعرضون ما عندهم يتكسبون به ٠ قال ابن سلام : « أخبرنى أبو عبيدة أن ابن داود بن متمم بن نويرة قدم البصرة فى بعض ما يقدم له البدوى فى الحلب والميرة ، فنزل النحيت ، فأتيته أنا وابن نوح العطاردى فسألناه عن شعر أبيه متمم، وقمنا له بحاجته وكفيناه ضيعته ٠٠ » (٢) ٠ والى جانب اخذه عن الأعراب يأخذ أيضا عن الرواة على اختلاف أنواعهم : فمنهم رواة شعراء ورواة غير شعراء ٠ فأما الرواة الشعراء ففئتان : فئة تروى لشاعر بعينه تختص به ، ويأخذ بعضها عن بعض فى نسق متصل يكون لنا مجموعة من الشعراء لها خصائص فنية تربط بين أفرادها بحيث أطلق عليهم الدارسون المحدثون « مدرسة شعرية » (٣) كهذه « المدرسة » التى تبدأ بزهير وتنتهى بكثير٠ وفئة أخرى تروى لشعراء مختلفين ، لا تنقطع لشاعر بعينه كالطرماح (٤) وذى الرمة (٥) ٠ أما الرواة غير الشعراء ، فمنهم من اختص بشاعر بعينه يلازمه أنى ذهب ، يكتب شعره ويحفظه وينشده فى المجالس ٠ فكان السائب راوية كثير(٦) ، وكان أبو معدان راويه الأحوص (٧) ٠ ومنهم رواة يختصون بشعر شاعر بعينه ، يروونه ويعكفون عليه يدرسونه دون أن يلازموا الشاعر ، فكان يونس بن حبيب شديد الاختصاص برؤبة(٨) ومنهم رواة يروون شعرقبيلتهم لانه سجل أمجادها ومفاخرها (٩) ٠

---

(١) ابن الانبارى ، نزهة الالباء : ٦٢ . ط . المعارف بغداد ١٩٥٩ ، وانظر القفطى : انباه الرواة ١ : ٢٢٤ ط . دار الكتب ١٩٥٠

(٢) ابن سلام ، طبقات فحول الشعراء : ٤٠ تحقيق الاستاذ محمود محمد شاكر ط ٠ دار المعارف ٠

(٣) الدكتور شوقى ضيف ، الفن ومذاهبه فى الشعر العربى : ٢٥ الطبعة الرابعة ـ دار المعارف ١٩٦٠ ، وانظر الدكتور طه حسين ، فى الأدب الجاهلى : ٢٨٣ ، ط دار المعارف ١٩٥٨ ٠

(٤) أبو الفرج ، الاغانى ١٢:٣٦ ٠ ط ٠ دار الكتب ٠ وانظر : طبقات فحول الشعراء : ٤٦٧

(٥) الاغانى ٦:٨٨ ٠ وانظر ايضا : طبقات فحول الشعراء : ٧٦ـ٧٧

(٦) الاغانى ٩:٢٢٤

(٧) الزبير بن بكار : جمهرة نسب قريش ١ : ٣٢٤ ـ تحقيق الأستاذ محمود محمد شاكر . ذار العروبة ١٣٨١ هـ

(٨) ابو الطيب اللغوى ، مراتب النحويين : ٢٢ ـ تحقيق الأستاذ محمد ابى الفضل ابراهيم . ط نهضة مصر ١٣٧٥ هـ

(٩) الاغانى ٣:٩١ـ٩٢

وهو – أى العالم الحجة الجدير بالثقة – يكون حظه من رفعه المنزلة بقدر ما يروى . فان كان قليل الرواية فهو غير مستوجب للتقدير فى قراره العميق . قال أبو الطيب فى معرض حديثه عن أبى زيد وأبى عبيدة والأصمعى : « وكان أبو زيد وأبو عبيدة يخالفانه (يعنى الأصمعى) ويناوئانه كما يناوئهما ، فكلهم يطعن على صاحبيه بانه قليل الرواية .. » (١٠) وهو – أى العالم الحجه الجدير بالثقة – يجب – قبل ان يتصدى للتدريس – أن يؤم مجالس العلماء ، يسمع منهم ويأخذ عنهم ، فيصحح خطأ وقع فيه ، أو يزيل غامضا أشكل عليه أو يرفع وهما تردى فيه ، أو يوثق خبرا انتهى اليه ، أو يضيف استزادة الى ما عنده . فان فعل غير ذلك وأخذ علمه من الكتاب دون عرضه على العلماء ، وقل حظه من الرواية ، فعلمه مردود غير مقبول ، ولا يعتد به . قال ابن سلام : « وقد تداوله (يعنى الشعر) قوم من كتاب الى كتاب ، لم يأخذوه عن أهل البادية ، ولم يعرضوه على العلماء ، وليس لأحد – اذا أجمع أهل العلم والرواية الصحيحة على ابطال شىء منه – أن يقبل من صحيفة ولا يروى عن صحفى » (١١) .

وبعد أن يتلقى العالم علمه عن طريق الرواية ومجالسة العلماء ، يقرأ عليهم ، ويسمع منهم ، ويأخذ عنهم ، يصبح أهلا للتدريس ، فيقعد مقعد أستاذه ، يتحلق حوله التلاميذ ، يقرأون عليه وهو يستمع ، يسألونه ويجيب ، يستمعون الى ما يلقيه أو يكتبون ما يمليه ، وكثيرا ما يكون ذلك من غير كتاب وانما من حفظه ، قال ثعلب : « شاهدت ابن الاعرابى وكان يحضر مجلسه زهاء مائة انسان ، كل يسأله أو يقرأ عليه ويجيب من غير كتاب ... ولزمته بضع عشرة سنه ما رأيت بيده كتابا قط ، وما أشك فى أنه أملى على الناس ما يحمل على أجمال »(١٢) . وقال أبو جعفر القحطبى : « ما رؤى فى يد ابن الاعرابى كتاب قط .. » (١٣) . وقال القفطى عن ثعلب ، تلميذ ابن الأعرابى : « .. كان أحمد بن يحيى ثعلب لا يرى بيده كتاب ، ويتكل على حفظه .. » (١٤) . وقال ابن النديم عن أبى بكر محمد بن القاسم الأنبارى : « ... وكان يضرب به المثل فى حضور البديهة وسرعة الجواب وأكثر ما كان يمليه من غير دفتر ولا كتاب » (١٥) وقال أبو على القالى فى مقدمته لكتاب الامالى . « ... وبذلت ما كنت به ضنينا ومذلت بما كنت عليه شحيحا ، فامللت هذا الكتاب (يعنى الأمالى) من حفظى .. » (١٦) .

فانت ، بعد ما قدمت فى ايجاز ، ترى أن الذاكرة لعبت دورا أساسيا فى تلقى العلم ، وفى القائه على السواء . وغير خاف عليك أن الذاكرة ، مهما اوتى صاحبها من القدرة ، لا تسلم من ادخال حدث فى حدث مشابه له ، قريب منه ، أو احلال كلمة محل أخرى ، يترتب عليها نسبة الشعر الى غير قائله كما سترى فى السبب الرابع. قال ذو الرمة لعيسى بن عمر : « اكتب شعرى ، فالكتاب أحب الى من الحفظ ، لأن الأعرابى ينسى الكلمه وقد سهر فى طلبها ليلته ، فيضع فى موضعها كلمة فى وزنها ثم ينشدها الناس (١٧) . وقل أن تجد ديوانا خلوا من هذه الظاهرة : قصائد باكملها تنسب الى غير شاعر ، أبيات باعيانها ثابته فى قصائد مختلفه لشعراء عديدين .

وفيما يستقبل من السطور محاولة لمعرفه بعض الأسباب التى أدت الى تداخل واختلاط الشعر العربى .

١ – أول ما يبدو لى من هذه الأسباب هواتحاد بعض القصائد فى المعنى والوزن والقافية ، فيشبه ذلك على الناس ، فيدخلون أبياتا من قصيدة فى قصيدة أخرى . قال أبو الفرج بعد أن أورد قصيدة لجميل بن معمر ، مطلعها :

سقى منزلينا يا بثين بحاجر
على الهجر منا صيف وربيع

« ومن الناس من يدخل هذه الابيات فى قصيدة المجنون التى على روى وقافية هذه القصيدة وليست له » (١٨) . وقصيدة المجنون مطلعها :

ايا حرجات الحى حين تحملوا
بذى سلم لا جادكن ربيع (١٩)

وهى – أى هذه القصيدة – لم تختلط بعض أبياتها بقصيدة المجنون فقط ، كما قال أبو الفرج ،

(١٠) مراتب النحويين : ٥٠.
(١١) طبقات فحول الشعراء : ٦
(١٢) ياقوت ، معجم الادباء ٥:٧ – تحقيق مرجليوث ، ط . هندية ١٩٢٥
(١٣) نزهة الالباء : ١٠٦
(١٤) انباه الرواة ١٤٨:١

(١٥) ابن النديم ، الفهرست : ٧٥ . ط . اوروبا
(١٦) أبو على القالى ، الأمالى ١ : ٣ . ط . الثالثة
(١٧) الجاحظ ، الحيوان ١ : ٤١ تحقيق الاستاذ عبد السلام هارون .
(١٨) الاغانى ٨ : ١٢٤ وانظر ديوان جميل : ١٢٠ تحقيق الدكتور حسين نصار – مطبعة مصر .
(١٩) ديوان المجنون : ١٩٠ تحقيق الاستاذ عبد الستار فراج – مطبعة مصر .

بل اختلطت أيضا بقصيدة قيس بن ذريح التي مطلعها :

سأصرم -لبنى- حبل وصلك مجملا
ان كان صرم الحبل منك يروع(٢٠)

وقال العباسي ، وهو يقدم لكتاب تلخيص المفتاح: « .. وفيه من الشواهد الشعريه مايعزى للاقدمين وما ينسب للمولدين ، الا أن أكثرها مجهول الأنساب ، مغفول الأحساب . وربما عزاه بعض شارحي الكتاب لغير قائليه ونسبه الى غير ابيه ، اما لاشتباه الأوزان أو تماثل في المعاني .. » (٢١). ومثل لذلك في ثنايا الكتاب ، فقال عن قصيدة قيس بن ذريح التي مطلعها :

عفا سرف من أهله فسوارع
فجنبا أريك فالتلاع الدوافع

« قصيدة طويلة يخلطها الناس كثيرا بقصيدة لمجنون ليلى ، لأنها توافقها في الوزن والقافية»(٢٢). وقول أبو الفرج عن هذه القصيدة ذاتها : « ان ثلاثة أبيات من هذه (يعنى القصيدة) وهي :

أقضي نهاري بالحديث وبالمنى
....

والبيتان اللذان بعده لابن الدمينة الخثعمي ، وهو الصحيح ، وانما ادخلها الناس في هذه الأبيات لتشابهها » (٢٣) .

ومن امثلة ذلك التداخل قصيدة أوس بن حجر التي مطلعها :

ودع لميس وداع الصارم اللاحي
اذ فنكت في فساد بعد اصلاح(٢٤)

فابيات منها ، وهي التي يصف فيها عذل صاحبته له ، ويصف فيها السحاب ، موجودة في قصيدة عبيد بن الأبرص ، وهي تماثل قصيدةأوس معنى ووزنا وقافية ، ومطلعها :

هبت تلوم وليست ساعة اللاحي
هلا انتظرت بهذا اللوم اصباحي(٢٥)

(٢٠) ديوان قيس بن ذريح : ١١٣ تحقيق الدكتور حسين نصار - مطبعة مصر .

(٢١) العباسي ، معاهد التنصيص ٢:١ مطبعة السعادة ١٣٦٧ هـ .

(٢٢) نفس المصدر ١٧٠:١ . وانظر ديوان المجنون : ١٨٠-١٨١

(٢٣) الاغاني ٢١٨:٩ . وانظر ديوان ابن الدمينه : ٨٧-٩٠ تحقيق الاستاذ احمد راتب النفاخ - دار العروبة .

(٢٤) ديوان اوس بن حجر : ١٣ . تحقيق الدكتور محمد يوسف نجم - دار صادر - بيروت ١٩٦٠ .

(٢٥) ديوان عبيد بن الابرص : ٥٢ . بيروت ١٩٥٢ .

وقصيدة أبي صخر الهذلي التي مطلعها :

لليلى بذات البين دار عرفتها
وأخرى بذات الجيش آياتها عفر(٢٦)

أبياتها تختلط اختلاطا شديدا بقصيدة للمجنون مطلعها :

أيا هجر ليلى قد بلغت بي المدى
وزدت على ما لم يكن بلغ الهجر (٢٧)

ثم اقرأ هذه الأبيات :

فلا تتركي نفسي شعاعا فانها
من الحزن قد كادت عليك تذوب
لك الله اني واصل ما وصلتني
ومثن بما اوليتني ومثيب
وآخذ ما أعطيت عفوا وانني
لأزور عما تكرهين هيوب

ترى ابا الفرج قد نسبها للاحوص بن محمد ضمن قصيدته التي على روى هذه القصيدة ، ومطلعها :

واني ليدعوني هوى أم جعفر
وجاراتها من ساعه فاجيب (٢٨)

وهي - أي هذه الأبيات الثلاثة - من قصيدة للمجنون ، مطلعها :

وكم قائل لي اسل عنها بغيرها
وذلك من قول الوشاة عجيب (٢٩)

وهي ايضا في قصيدة ابن الدمينه البائية المشهورة التي مطلعها :

أمنك - أميم - الدار غيرها البلى
وهيف بجولان التراب لعوب(٣٠)

والأمثلة على ذلك كثيرة كثرة مفرطة . وقبل ان أنتقل الى السبب الثاني من الأسباب التي أدت الى الاختلاط والتداخل ، أحب أن أختم لك السبب الأول ، وهو التماثل في المعنى والوزن والقافية ، بمثال طريف ترى منه أن التداخل قد يحدث بين قصيدتين لشاعر واحد . أورد ابن اسحق قصيدة للعباس بن مرداس السلمي قالها حين خرج رسول الله - صلى الله عليه وسلم - يريد هوازن ، مطلعها :

(٢٦) السكري ، شرح اشعار الهذليين ٢ : ٩٥٦ - تحقيق الاستاذ عبد الستار فراج - دار العروبة .

(٢٧) ديوان المجنون : ١٣٠ . وانظر امالي القالي ١٤٨:١-١٥٠ لترى مبلغ الاضطراب في هذه القصيدة .

(٢٨) الاغاني ٢٥٦:٦

(٢٩) ديوان المجنون :٥٧ .

(٣٠) ديوان ابن الدمينة : ١٠٤ .

أصابت العـــام رعلا غول قومهـــم
وسط البيوت ولون الغول ألوان

فعقب ابن هشام على ذلك بقوله : « من قوله :
أبلغ هـــوازن أعلاها وأسفلهـــا

....

الى آخرها في هـــذا اليوم ، وما قبل ذلك في غير هذا اليوم ، وهما مفصولتان ، ولكن ابن اســحق جعلهما واحدة »(٣١) ٠

٢ – وأما ثاني هذه الأسباب فبينه وبين السبب الأول وشيجة ، فيمـــا يختص بالمعنى الذي يطرقه الشاعر ، أي الموضوع أو الغرض ٠ وان شئت أن أزيدك بيـــانا ، فهو اشتهار بعض الشعر بموضوع أو غرض معين ، أكثروا من النظم فيــه أو قصروا عليه عظم أشعارهم ، فعرفوا به وعرف بهم ٠ فاذا سمع الناس أبياتا مجهولة القائل تدور حول غرض اشتهر به شاعر بعينه ، أو تشبه شعره ونهجه في نظمه صرفوها اليه . قال ابو نواس الحسين بن الضـحاك : « ٠٠ فوالله لا قلت في الخمر شيئا وانا حي الا نسب لي » (٣٢) ٠ وقال ابن المعتز : « لهجت (يعني العامة) بأن تنسب كل شعر في المجون الى أبي نواس » (٣٣) ٠ وقال ابن قتيبة عن المجنون : « وهو من أشعر الناس ، على أنهـم قد نحلوه شعرا كثيرا رقيقا يشبه شعره » (٣٤) ٠ وقال أبو الفرج حكاية عن بعض المكيين : « وكان العرجي ، وهو عبد الله بن عمرو بن عثمان، شاعرا سخيا شجاعا أديبا ظريفا ٠ ويشبه شعره بشعر عمر بن أبي ربيعة والحارث بن خالد بن هشـام ، وان كانا قدما عليه ، وقد نسب كثير من شعره الى شعرهما » (٣٥) ٠

وهنا تســتطيع أن تدرك لماذا اختلط شــعر العذريين ، بصفة خاصه ، والغزلين بصـفة عامة ، اختلاطا شديدا ٠ فهم ، أي العذريون ، مجموعة من الشعراء تشابه فنهم لتشابه حياتهم(٣٦) : كل منهم أحب فتاة واحدة أخلص لهـــا وأفنى عمره يشبب بها ، ضن القدر عليهما بما يبغيان ففرق بينهمـا ، أو جاد لبرهة ، ثم عاد فأمسك وفرق ٠ فيشـــتد هيام العاشق وتتمثل له صاحبته بكل سبيل ، فاذا هو هائم شارد تستبد به الوساوس والأوهـــام ، فشبح مضنى هزيل تصطلح عليه العلل والأسقام ، واذا هو يفزع الى شعره يبثه ما تجيش به النفس وما يعانيه الفؤاد من مرارة الحرمان ٠ فجاء شعرهم صدى لحياتهم ، فسهل تداخله واختلاطه، ونسبت القصيدة أو المقطوعة الواحدة الى أكثر من شاعر ، ففي ديوان قيس بن ذريح أربـع وعشرون مقطوعة يتنازعها معه قيس بن الملوح ، واثنتا عشرة مقطوعة يتنازعها معه جميـــل ومقطوعتـــان يتنازعهما معه عروة بن حزام(٣٧) ٠

وكما اختلط شعر العذريين بصورة واضحة قوية، اختلط أيضا شعر الغزلين أو شعر أولئك الشعراء الذين غلب عليهم الغزل بصورة لا تقل وضـــوحا وقوة ، فتجد في ديوان عمر بن أبي ربيعة ثماني عشرة مقطوعة موجودة في ديوان العرجي(٣٨) ثابتة فيه ٠ وانظر في ديوان ابن الدمينة تجـد أن بعض شعره : قصائده ومقطوعاته ، يتنازعه معه سبعون شاعرا (٣٩) ، بل ان قصيدته البـائية المشهورة ، التي مر ذكرها يتنازع بعض أبياتها معه تســعة عشر شاعرا (٤٠) ٠

ومثال اختلاط شعر العذريين :

حلفت لها بالمشـــعرين وزمزم
وذو العرش فوق المقسمين رقيب

لئن كان برد الماء حران صاديا
الى حبيب ، انهـــا لحبيب

فالبيتان ينســـبان الى قيس بن ذريـح ، والى المجنون ، والى عروة بن حزام(٤١) ٠

ومثال اختلاط شعر العذريين بشعر غيرهم من الغزلين :

هجرتك أياما بذى الغمر انني
على هجر أيام بذى الغمر نادم

واني وذاك الهجر لو تعلمينـــه
كعازبة عن طفلهـــا وهي رائم

(٣١) ابن هشام ، السيرة النبوية ، القسم الثـاني : ٤٤١–٤٤٢ ٠ الطبعة الثانية ، مصطفى الحلبي ١٣٧٥ هـ

(٣٢) الاغاني ٧:١٦٢

(٣٣) ابن المعتز ، طبقات الشعراء : ٨٠٩ ٠ تحقيق الاستاذ عبد الستار فراج ٠ دار المعارف ٠

(٣٤) ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ٢:٥٤٥–٥٤٦ تحقيق المرحوم احمد محمد شاكر ٠

(٣٥) الاغاني ٨:٢٣٠ ٠

(٣٦) الدكتور يوسف خليف ، الحب المثـالي عند العرب : ١٧–١٩ سلسلة اقرأ ، العدد ٢٢٠ ابريل ١٩٦٠ ٠

(٣٧) ديوان قيس بن ذريح : ٤١ ٠

(٣٨) ديوان العرجي : ٣٥ من المقدمة ٠ تحقيق الاستاذين خضر الطائي ورشيد العبيدي – بغداد ١٣٧٥ هـ ٠

(٣٩) ديوان ابن الدمينة : ٦ من المقدمة ٠

(٤٠) نفس المصدر : ٢٣٨

(٤١) ديوان قيس بن ذريح : ٦١ وانظر تخريجها هناك ٠

نسبهما البكرى الى الأحوص بن محمد (٤٢)، وأبو بكر الوالبى الى المجنـــون (٤٣)، وصاحب مجموعه المعانى الى ابن الدمينه (٤٤) ·

ومثال اختلاط شعر الغزلين :

هـــل فى ادكار الحبيب من حرج
أم هل لهم الفـــؤاد من فرج
أم كيف أنسى رحيلنـــا حرما
يوم حللنا بالنخـــل من أمج
يوم يقول الرســـول قد اذنت
فأنت على غير رقبــة فلج
اقبلت أسـعى الى رحالهـــم
فى نفحة من نسيمها الأرج (٤٥)

افتتح أبو الفرج أخبار جعفر بن الزبير بهـــذه الأبيات، ناسبا له اياها، ثم قال بعـــد : « دل الزبير : ولجعفر شعر كثير قد نحل عمر بن أبى ربيعة ودخل فى شعره · فأما الابيات التى ذكرت فيها الغناء (وهى الأبيات الجيميه هذه) ممـــن الناس من يرويها لعمر بن أبى ربيعة ومنهـــم من يرويها للاحوص وللعرجى ·· » (٤٦) · وقال عنها ياقوت انها تنسب لجعفر بن الزبير وقيل لعبيـــد الله بن قيس الرقيـــات (٤٧) · والأبيـــات، مع آخرين، موجودة فى ديوان ابن قيس الرقيـــات ثابتة فيه (٤٨) ·

٣ ـ وثالث هذه الأسباب تشبيب بعض الشعراء بمحبوبة واحدة، استنفدوا فيها أشـــعارهم حتى ارتبط اسم كل شاعر منهم باسم الفتـــاة التى يشبب بها كعنترة وعبلة، وعبد الله بن العجلان وهند، وعبـــد الله بن علقمه وحبيشه، والمرقش الأكبر وأسماء، والمرقش الأصغر وفاطمة، وقيس ابن الحدادية ونعـــم، والمخبـــل وميلاء، ومالك بن الصمصامة وجنوب، وعمرو بن كعب وعقيلة، من الجاهليين الملقبين ب « المتيمين » وعروة وعفراء، وقيس بن الملوح وليـــلى، وقيس بن ذريح ولبنى، وجميل وبثينه، وكثير وعزة، الغمـــر بن ضرار وجمل وذى الرمة ومى، من الاسلاميين (٤٩) ·

ومن الطريف أن نجد شـــاعرا كالأحوص ابن محمد يشير الى ما كان بين عبد الله بن العجلان وهند، وعروة بن حزام وعفراء، وارتباط اسم كل منهما بصاحبته، يقول :

اذا جئت قالوا قد أتى وتهامسوا
كأن لم يجد، فيما مضى، أحد وجدى
فعروة سن الحب قبـــلى اذ شقى
بعفراء والنهدى مات على هنـــد (٥٠)

فاذا سمع الناس شعرا مجهول القائل يذكر فيه اسم من هذه الأسماء نسبوه الى من عرف عنـــه التشبيب بصاحبة هذا الاسم · قال الجاحظ :

« ما ترك الناس شعرا مجهول القائل فى ليلى الا نسبوه الى المجنون ولا شـــعرا هذه سبيله قيل فى لبنى الا نسبوه الى قيس ابن ذريح » (٥١) · وقال ابن المعتز : « وكذلك تصنع (يعنى العامة) فى أمر مجنون بنى عامر، كل شعر فيه ذكر ليـــلى تنســـبه الى المجنـــون » (٥٢) · وقد وقـــع لى بيت نسب لذى الرمة فى مواضـــع عـــدة، ولكننى فقدت الاوراق التى كنت علقت فيها مصادره، وهو :

لمية موحشـــا طلل
يلـــوح كأنه خـــلل

والبيت لكثير (٥٣) ولكنه نسب لذى الرمة لذكر « مية » فيه ·

ولا يقتصر هذا الأمر، أى اشتهار شاعر بعينـــه بذكرفتاة بعينها، فى شعره، على المتيمين أوالعذريين ومن نهج نهجهم دون غيرهم، بل يعدوه الى أولئك الشعراء الذين تعددت أغراضهم وشاع فى غزلهـــم

(٤٢) البكرى : التنبيه على ابى على القالى فى اماليه : ٥٨ دار الكتب ـ الطبعة لاولى ١٣٤٤ هـ ·

(٤٣) ديوان المجنون : ٢٠ مخطوط بدار الكتب رقم ٥٥٢ ادب · وانظر ديوانه المطبوع : ٢٣٧ ·

(٤٤) مؤلف مجهول، مجموعة المعانى : ١٤٦ · مطبعة الجوائب ١٣٠١ هـ · وانظر ديوان ابن الدمينة : ٢١

(٤٥) الاغانى ٣:١٥

(٤٦) نفس المصدر : ٩ · ونسبت الابيات ايضالجعفر بن الزبير فى معجم ما استعجم ومعجم البلدان (أمج) وللعرجى فى الشعر والشعراء ٥٥٨:٢، وليست فى ديوانه، وانما فى صلته : ١٧٦ وليست فى ديوان عمر (ط. اوربا) ولا فى صلته ·

(٤٧) معجم البلدان (أمج)

(٤٨) ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات : ٧٨ · تحقيق الدكتور محمد يوسف نجم ـ دار صادر، بيروت ١٩٥٨م

(٤٩) انظر رسائل الجاحظ ١٠٤:٢، ١٤٩ حيث ذكر بعض الاسماء التى ذكرتها · تحقيق الاستاذ عبد السلام هارون. مكتبة الخـــانجى ١٣٨٥ هـ، وانظر الوشاء، الموشى : ٥٤ـ٥٥ حيث ذكر الوشاء اسماء كثيرة جدا · ليدن ١٨٨٦ ·

(٥٠) الموشى : ٥٥ · وفى نفس الصـــحيفة اشعار لابى وجزة الســـعدى وجميـــل وكثير وجرير والاحوص يذكرون فيها عروة وعفراء وعبد الله بن العجلان وهند

(٥١) الاغانى ٨:٢

(٥٢) طبقات الشعراء : ٨٩

(٥٣) العينى المقاصد النحوية بهامش خزانة الأدب، ٣ : ٦٣، والســـيوطى : شرح شـــواهد المغنى : ٨٩ ـ ط · مصطفى محمد ١٣٢٢ هـ · والبيت ليس فى ديـــوان ذى الرمة ولا فى صلته ·

أسماء لفتيات كثيرات ، ولكنهم عرفوا بميلهم ، في فتـــرة ما من حياتهم ، الى واحـــدة منهن دون الأخريات . حكى أبو الفـــرج (٥٤) عن يونس أن الأحوص والعرجى أتيا جميلة فاكرمتهما ، وسـألها الأحوص واقسم عليها ان تغنيه من شعره :

وبالغفـــر دار من جميـــــلة هيجت
سوالف حب في فؤادك منصب

وكانت اذا تنأى نوى أو تفرقت
شداد الهوى لم تدر ما قول مشغب

اسيلة مجرى الدمع، خمصانة الحشا
برود الثنـــايا ، ذات خلق مشرعب

ترى العين ما تهوى ، وفيها زيادة
من الحسن ، اذ تبدو، وملهى لملعب

وهذه الأبيات ليست للاحوص بيقين ، ولا شك أن ارتباط اسم الأحوص بجميله هو الذى جعـــل يونس ينسب هذه الأبيات الى الأحوص ، فقد «كان الأحوص معجبا بجميلة ، ولم يكن يكاد يفارق منزلها اذا جلست (٥٥)» وفيها يقول :

شاقتك المنـــــازل بالأبـــرق
دوارس كالعين فى المهرق(٥٦)

لآل جميـــــلة قد اخلـــــقت
ومهمــــــا يطل عهده يخلق

فان يقل الناس لى عاشـــق
فاين الذى هو لم يعشــــق

ولم يبك نؤيا عـــــلى عبرة
بداء الصـــــبابة والمعـــــــق

وقد عقب أبو الفرج على نسبة يونس هذه الابيات الى الأحوص قائلا : « والذى عندى انه (أى الشعر) لطفيل الغنوى قاله فى ابن زيد الخيل » وحق لأبى الفرج ، فالأبيـــات ، بلا أدنى ريب ، لطفيـــــل من قصيدة طويلة فى أول ديوانه(٥٧) وهى أيضـــا فى أول كتاب الاختيارين (٥٨) .

٤ ــ ورابع هذه الأسباب قادنى اليـــه السبب الثالث فهو منبثق عنه مرتبط به . فبعض هـــــذه الأسماء ، التى وردت فى شعر الشعراء ، خاصـــة الغزلين منهم ، يتفق وزنا ، فلبنى على وزن سعدى وسلمى وليلى ، كما أن بعض هذه الأسماء اذا رخم اتفق وزنه مثل ليل وبشر وعز وبثن . هذا التماثل فى الوزن حقيق ان يشتبه على الناس ، فيضـــعوا اسما مكان اسم دون تعمد ولا قصد .

ومن أمثلة ذلك أبيات نسبها ابن الانبـــارى (٥٩) لقيس ابن ذريح ، وهى :

الا يا غراب البين قد هجت لوعة
فويحك خبرنى بما أنت تصرخ

أبالبين من لبنى ، فان كنت صادقا
فلا زال عظم من جناحك يفضـــخ

ولا زلت من عذب الميـــــاه منفرا
ووكرك مهدوم وبيضك مشـــــدخ

ولا زال رام قد أصابك سهمه
فلا أنت فى أمن ولا أنت تفـــــرخ

وابصرت، قبل الموت، لحمك منضجا
على حر جمر النار يشوى ويطبـــخ

وهـــذه الابيات منســـــوبه للمجنون ثابتـــة فى ديوانه (٦٠) مع اختلاف يســـــير فى الروايه ، ولا يخفى عليك أن الذى سوغ نسبتها الى كل منهمـــا اتفاق اسم ليلى واسم لبنى من جهة الوزن ، فسهل أن يحل أحدهما مكان الآخر .

ومن أمثلة الأسماء المرخمة هـــذه الابيات التى نسبها النويرى لجميل(٦١) :

وانى لأرضى منـــك يا بثن بالذى
لو استيقن الواشى لقرت بلابله

بلا ، وبان لا أستطيع ، وبالمنى ،
وبالأمل المكذوب قد خاب آمله

وبالنظرة العجلى ، وبالحول ينقضى
أواخـــــره لا نلتقى وأوائلـــــه

ونسبها الراغب الأصفهانى ، باختلاف فى الروايه يسير ، الى كثير(٦٢) ، وجعـــل « يا عز » مكان « يا بثن » والأبيـــــات منسوبة ، باختلاف يســـير

(٥٤) الأغانى ٨ : ٢٣٢-٢٣٣

(٥٥) الأغانى ٨ : ٢٣١ واقرا ترجمة جميلة فى الاغانى ٨ : ١٨٦ ـ ٢٣٦ لترى مدى علاقتها بالاحوص وكثرة تردده عليها .

(٥٦) الاغانى ٨ : ١٥٨

(٥٧) ديوان طفيل : ١ وما بعدها . تحقيق كرنكو ـ لندن ١٩٢٧ م .

(٥٨) كتـاب الاختيـــارين : ١ وما بعـدها ـ تحقيـق الاستاذ عبد العزيز الميمنى ـ الهند ١٣٥٦ هـ

(٥٩) ابن الانبارى (أبو البركات) ، الانصاف فى مسائل الاختلاف : ١٦٢-١٦٣ ـ تحقيق الشـــيخ محيى الدين عبد الحميد . الطبعة الثانية ١٩٥٣ . والابيات اخل بها ديوان قيس بن ذريح .

(٦٠) ديوان المجنون : ٩٦ .

(٦١) النويرى ، نهاية الارب ٢ : ٢٥٩ . دار الكتب .

(٦٢) الراغب ، محاضرات الادباء ٢ : ٥٣ . المطبعة العـامرية ١٣٢٦ هـ

أيضا فى الروايه الى المجنـــون فى ديوانه (٦٣) ، و « يا ليل » مكان « يا بثن » . فالشطر الأول من البيت الأول يروى هكذا :

وانى لأرضى منك يـا بثن بالذى

و « بثن » مرخم « بثينة » صاحبة جميـــل ، فالأبيات اذن لجميل .

ويروى أيضا :

وانى لأرضى منـــك يا عز بالذى

و « عز » مرخم « عزة » صاحبة كثير ، فالأبيات اذن لكثير .

ويروى أيضا :

وانى لأرضى منـك يا ليل بالذى

و « ليل » مرخم « ليـلى » صاحبه المجنـــون ، فالأبيات اذن للمجنون .

فاتفاق الأسماء الثلاثة فى الوزن بعد ترخيمها ، جعل من السهل احلال اسم مكان الاخر ، ومن ثم نسبة الشعر الى من عرف عنه التشبيب بصـاحبة هذا الاسم .

٥ ـ وخامس هذه الأسباب تشابه يكون فى أسماء بعض الشعراء ، فيشتركان فى اسم أو لقب ، أو يكون الجد شاعرا والاب شاعرا والابن شاعرا ، أو يكون الاخوان شاعرين أو غير ذلك فيشبه ذلك على الناس ويكون مدعاة لخلط شعر شـاعرين اشتركا فى اسم أو لقب .

قال الخطيب البغدادى : « محمد بن أمية بن أبى أمية الكاتب ، وهو ابن أخى محمد بن أبى أمية ، شاعر رقيق الشعر ، وقد اختلط شعره بشعر عمه لأن كثيرا من الناس لم يفرقوا بينهما .. » (٦٤) .

وقال أبو عمرو بن العلاء : « أعلم الناس بالنساء عبدة بن الطبيب حيث يقول :

فان تسالونى بالنســـاء فاننى
عليـــم بأدواء النســـاء طبيب

اذا شـــاب رأس المرء أو قل ماله
فليس له فى ودهـــن نصيب

يردن ثراء المـــال حيث علمنه
وشرخ الشباب عندهن عجيب »

فعقب ابن عبـد ربه على كلام أبى عمرو قائلا : « وهذه الأبيات لعلقمه بن عبدة المعروف بالفحل ، وأول القصيدة :

طحا بك قلب فى الحسان طروب .. » (٦٥)

(٦٣) ديوان المجنون : ٢٢٥

(٦٤) الخطيب البغدادى ، تاريخ بغداد ٢:٨٦ الخانجى ١٣٤٩

(٦٥) ابن عبد ربه ، العقد الفريد ٦:١٠٣ . لجنة التاليف والترجمة والنشر .

وحق لصاحب العقد ، فالأبيات من قصيدة علقمة ابن عبدة الملقب بالفحل ، جاهلى له قصه مع امرىء القيس ، وهى احدى ثلاث روائع جياد كمـــا قال ابن سلام(٦٦) ، وهى مفضلية(٦٧) . أما عبدة بن الطبيب فهو شاعر مخضرم ، جيد الشـعر ، قليله ، له درة من درر الشعر العربى ، مطلعها (٦٨) :

هل حبل خولة بعد الهجر موصول
أم أنت عنها بعيد الدار مشـغول

فلا ريب أن اشتراك الشاعرين فى اسم « عبدة » جعل أبا عمرو ينسب ما قاله أحدهما للاخر وهمـا منه .

ووهم الجاحظ فنسب بيتين لحميــــد بن ثور الهلالى وهو صحابى عاش الى زمن عثمان ـ رضى الله عنه ـ هما (٦٩) :

أتانا ولم يعـدله ســحبان وائل
بيانا وعلمـــا بالذى هو قائل

فمـــا زال عنه اللقم حتى كانه
من العى لمـــا أن تكلم باقل

فالبيتان من أبيات لحميد الارقط ، وهو شـاعر أموى ، رواهما ابن منظور (٧٠) وابن عبد ربه(٧١) ومنشأ الوهم ، كما ترى ، من اشتراك الشـاعرين فى اسم « حميد » .

وقال التبريزى : « قال أبو هلال ، فى الشعراء رجلان يقال لهما بشامة ، أحدهما بشامة بن الغدير وهو عمرو بن هلال بن ســهم بن مرة بن عوف بن سعد بن ذبيان القائل :

هجرت أمامة هجــــرا طويلا
وحملك النأى عبئـــا ثقيـــلا

والاخر بشامة بن حزن النهشلى وهذا الشعر له ، وقال الآمدى هو لبشامة بن الغدير :

ولقد غضبت لخنـدف ولقيسهـــا
لما ونى عن نصرها خـذالها (٧٢)

فأما بشامة بن الغدير فهو خـــال زهير بن أبى سلمى ذكره ابن سلام فى الطبقة الثامنه من الشعراء

(٦٦) طبقات فحول الشعراء : ١١٦

(٦٧) المفضليات ، المفضلية رقم : ١١٩ تحقيق الاستاذ عبدالسلام هارون ـ الطبعة الثالثة ـ دار المعارف

(٦٨) المفضليات ، المفضلية رقم : ٢٦

(٦٩) الجاحظ ، البيان والتبيين ١ : ٦ وانظـر ديوان حميد بن ثور : ١١٧ . تحقيق الاستاذ الميمنى ـ دار الكتب ١٣٧١ .

(٧٠) اللسان (بقل)

(٧١) العقد الفريد ٦:١٨٧

(٧٢) حماسة أبى تمام (شرح التبريزى) ١ : ٢٠٦ .

الاسلاميين (٧٣) ، له قصيدة مختارة « هجرت أمامه ... » رواها له المفضل (٧٤) • وأما بشامة بن حزن النهشلي فقال عنه البغدادي : « الظاهر انه اسلامي » (٧٥) • وقد نسب هذه القصيدة « ولقد غضبت ... » المرزوقي(٧٦) لابن الغدير •

وهكذا نرى أن اشتراك الشاعرين في اسم « بشامة » جعل الرواة ينسبون ما قاله أحدهما للآخر • وبشامة بن حزن النهشلي هذا له شعر يتنازعه معه نهشل بن حرى النهشلي رواه له ابن قتيبة في الشعر والشعراء (٧٧) :

انا بني نهشل لا ندعي لأب
عنه ولا هو بالأبناء يشرينا

ان تبتدر غاية يوما لمكرمة
تلق السوابق منا والمصلينا

بيض مفارقنا ، تغلي مراجلنا
ناسو بأموالنا آثار أيدينا

انا لمن معشر أفنى أوائلهم
قيل الكماة : ألا أين المحامونا

لو كان في الألف منا واحد فدعوا
من عاطف ؟ خالهم اياه يعنونا

ولكن التبريزي(٧٨) ، في أحد قوليه ، صرفها الى بشامة بن حزن ، كذا فعل المرزوقي(٧٩) ، والآمدي(٨٠) والمبرد (٨١) ، في أحد قوليه ، وابن قتيبة نفسه (٨٢) • وكما ترى تنسب الى أحدهما ما للاخر لاشتراكهما في لفظ « النهشلي » •

ونهشل بن حرى هذا « شاعر شريف مشهور ، وأبوه حرى شاعر مذكور • وجده ضمرة بن ضمرة شريف فارس شاعر » (٨٣) • وقد روى أبو علي القالي لجده ضمرة بن ضمرة هذه الأبيات (٨٤) :

(٧٣) طبقات فحول الشعراء : ٥٦٣-٥٦٦ • وانظر الاغاني ١٠:٣١٢
(٧٤) المفضليات ، مفضلية رقم : ١٠
(٧٥) خزانة الادب ٣:٥١٥
(٧٦) حماسة ابي تمام (شرح المرزوقي) ١ : ٢٩٣ •
(٧٧) الشعر والشعراء ٢:٦٢٠
(٧٨) حماسة ابي تمام (شرح التبريزي) ١ : ٥٠ وما بعدها •
(٧٩) حماسة المرزوقي ١ : ١٠٠ وما بعدها •
(٨٠) المؤتلف والمختلف : ٨٧-٨٨ • تحقيق الاستاذ عبدالستار فراج • عيسى الحلبي ١٣٨١ هـ
(٨١) الكامل ١:١١١ • تحقيق الاستاذ محمد ابي الفضل ابراهيم • نهضة مصر ١٣٧٦ هـ
(٨٢) عيون الاخبار ١:١٩٠ ، دار الكتب
(٨٣) طبقات فحول الشعراء : ٤٩٥ وانظر ايضا العسكري ، ابو احمد ، ما يقع فيه التصحيف والتحريف : ٢٩٥ • تحقيق الاستاذ عبد العزيز احمد • مصطفى الحلبي ١٣٨٣ هـ •
(٨٤) امالي القالي ٢ : ٢٧٩ - ٢٨٠ •

بكرت تلومك بعد وهن في الندى
بسل عليك ملامتي وعتابي

ولقد علمت فلا تظني غيره
أن سوق تخلجني سبيل صحابي

أأصرها وبني عمي ساغب
فكفاك من ابة علي وعاب

أرايت ان صرخت بليل هامتي
وخرجت منها باليا أثوابي

هل تخمشن ابلي علي وجوهها
أم تعصبن رءوسها بسلاب

وهي له أيضا في السمط (٨٥) • ولكن ابا تمام صرفها الى ابنه حرى بن ضمرة (٨٦) • فكون الأب شاعرا والابن كذلك يشكل على الناس لما بين اسميهما من علاقة وثيقة ،فيصرف بعضهم القصيدة أو المقطوعة لابن ضمرة ويصرفها البعض الآخر لضمرة وهكذا • وليس ذلك بغريب فبعض الناس حتى في زماننا هذا ، يتوهمون أن « شرح المفضليات » قام به أبو بكر محمد بن القاسم الانباري ، وليس كذلك وانما « الشرح » لأبيه أبي محمد القاسم بن محمد بن بشار الانباري ، فاذا ذكر «الشرح» مقرونا باسم « ابن الأنباري » اختلط الأمر على الناس ، هل هو الأب أم الابن ؟ ومن الأمثلة على ذلك ، اى تشابه الأسماء ، قصيدة متمم ابن نويرة التي مطلعها :

صرمت زنيبة حبل من لا يقطع
حبل الخليل وللامانة تفجع(٨٧)

تجد أبياتا منها منسوبة لأخيه مالك في مواضع عدة (٨٨) • ولا شك أن ذلك راجع الى ما نحن بصدد الحديث عنه •

ومن أمثلة ذلك أيضا بيتان ذكرهما المرزباني عن ابن الأعرابي يقولهما مسعود في رثاء اخيه ذي الرمة وابن عمه أوفى (٨٩)

تعزيت عن أوفى بغيلان بعده
عزاء ، وجفن العين ملآن مترع

ولم تنسني أوفى المصيبات بعده
ولكن نكاء القرح بالقرح أوجع

(٨٥) سمط اللآلي ٢:٦٣١ - تحقيق الاستاذ عبد العزيز الميمني
(٨٦) ابو تمام ، الوحشيات : ٢٥٦ ، وانظر تخريجها فيه وفي السمط ٢:٩٢٢ • تحقيق الاستاذ عبد العزيز الميمني
(٨٧) المفضليات ، مفضلية رقم : ٩
(٨٨) انظر تخريجها في المفضليات •
(٨٩) المرزباني ، الموشح : ٢٨٤ وهما لمسعود ايضا من ابيات في الأغاني ١٦ - ١١١ •

ثم قال : وغير ابن الأعرابى يروى هذين البيتين لهشام اخى ذى الرمة . وقد نسبهما لهشام ابن قتيبة (٩٠) والمبرد (٩١) . والذى سهل نسبة البيتين الى كل منهما أنهما أخوان ، فاذا سمع الناس الشعر دون أن ينسب صرفوه الى هشام او الى مسعود ، أو وجدوه منسوبا الى « اخى ذى الرمة » ، ظنه بعضهم هشاما وظنه البعض الآخر مسعودا ، وفى الحيوان ، قال الجاحظ « قال أخو ذى الرمه » (٩٢) ، ثم ذكر الشعر ، فاى الأخوين هو ؟

واختم لك هذا السبب بنص قيم صدر به ابو الطيب اللغوى كتابه ، مبينا ما يقع الناس فيه من وهم لتشابه الأسماء ، فلا يفرقون بينها ، قال(٩٣) « ... ان كثيرا من أهل دهرنا لا يعرقون بين أبى عبيدة وأبى عبيد ، وبين الشىء المنسوب الى أبى سعيد الأصمعى او أبى سعيد السكرى ، أو أبى سعيد الضرير . ويحكون المسألة عن الاحمر ، فلا يدرون اهو الأحمر البصرى أو الأحمر الكوفى . ولا يصلون الى العلم بمزية ما بين أبى عمرو بن العلاء وأبى عمرو الشيبانى ، ولا يفصلون بين أبى عمر عيسى بن عمر الثقفى وبين أبى عمر صالح بن اسحاق الجرمى . ويقولون « قال الأخفش » ولا يفرقون بين أبى الخطاب الأخفش وأبى الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش البصريين وبين أبى الحسن على بن المبارك الأخفش الكوفى ، وأبى الحسن على بن سليمان الأخفش بالأمس صاحب محمد بن يزيد واحمد بن يحيى ، وحتى يظن قوم أن القاسم ابن سلام البغدادى ومحمد بن سلام الجمحى صاحب الطبقات أخوان !

ولقد رأيت نسخة من كتاب « الغريب المصنف » على ترجمته « تاليف أبى عبيد القاسم بن سلام الجمحى » ، وليس أبو عبيد بجمحى ولا عربى ، وانما الجمحى محمد مؤلف كتاب «طبقات الشعراء» .

٦ ــ وسادس هذه الأسباب ، انقطاع شاعر الى شخص بعينه يكثر فى مديحه او هجائه ، حتى اذا سمع الناس قصيدة فى مدح الرجل أو هجاء ذاك ظنوها لذلك الشاعر ، اذا لم يعرفوا قائلها . قال ابو الفرج : « أخبرنى محمد بن مزيد بن أبى الأزهر قال حدثنا حماد بن اسحاق عن أبيه عن الهيثم بن عدى عن حماد الراويه قال : انتجع سويد ابن كراع بقومه أرض بنى تميم ، فجاور بنى قريع ابن عوف بن كعب بن سعد بن زيد مناة بن تميم ، فانزله بغيض بن عامر بن شماس بن لأى بن أنف الناقة بن قريع وأرعاه ، ووصله وكساه . فلم يزل مقيما فيهم حتى أحيا ، ثم ودعهم وأتى بغيضا وهو فى نادى قومه وقد مدحه فانشد قوله :

ــ قال حماد : ومن لا يعلم يروى هذه القصيده للحطيئة لكثرة مدحه بغيضا ، وهى لسويد بن كراع ــ .

ارتعت للزور اذ حيا وارقنى
ولم يكن دانيا منا ولا صددا (٩٤)

وقال الهيثم بن عدى : « لما ادعى معاويه زيادا قال عبد الرحمن بن الحكم فى ذلك ــ والناس ينسبونها الى ابن مفرغ لكثرة هجائه الى زياد ، وذلك غلط ــ قال :

ألا أبلغ معاوية بن حرب
مغلغلة من الرجل الهجان

أتغضب أن يقال أبوك عف
وترضى أن يقال أبوك زان

فأشهد أن رحمك من زياد
كرحم الفيل من ولد الأتان

وأشهد أنها ولدت زيادا
وصخر من سمية غير وانى » (٩٥)

وذكر الطبرى أن عبيد الله بن زياد أخذ يزيد ابن مفرغ وشهر به ، حتى كلمت فيه اليمانية بالشام معاوية فأرسل رسولاً الى عباد بن زياد فحمل ابن مفرغ من عنده حتى قدم على معاوية ، فلما دخل عليه بكى وقال : ركب منى ما لم يركب من مسلم على غير حدث ولا جريرة ! فقال معاويه : ألست القائل :

---

(٩٠) ابن قتيبة ، عيون الاخبار ٦٧:٣

(٩١) المبرد ، الكامل ٣٦٢:١

(٩٢) الجاحظ ، الحيوان ٥٠٦:٦

(٩٣) مراتب النحويين : ١ــ٢ ، ومن الغريب ، وهو يحاول بيان ما يقع فيه الناس من الوهم ، ان يقع هو فيما يحاول ان ينبه عليه . انظر هامش : ١ ص : ١

(٩٤) الاغانى ٣٤٤:١٢ــ٣٤٧ . والقصيدة من اربعة وعشرين بيتا ، وهى طويلة اختصرها ابو الفرج ، كما قال ، وليته لم يفعل ، وليس فى ديوان الحطيئة منها الا خمسة أبيات وهى رقم : ١٥ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ٢٤ من القصيدة التى ذكرها ابو الفرج . وقد علق محقق الديوان على الابيات الخمسة قائلا : « هى القصيدة الرابعة فيما نذكره من مدائح الحطيئة فى بغيض ، ولم ترد الا فى الاغانى ١٩١:٢ » وليس كذلك كما رأيت . انظر ديوان الحطيئة : ١٣٨ . تحقيق الاستاذ نعمان طه ــ مصطفى الحلبى ١٣٧٨ هـ .

(٩٥) الاغانى ٢٦٥:١٣ وانظر نسبة الابيات ليزيد بن مفرغ فى الاغانى (ساس) ٥٧:١٧ وتاريخ الطبرى ٣١٨:٥ ــ تحقيق الاستاذ محمد ابى الفضل ابراهيم ــ دار المعارف .

الا ابلـغ معـاوية بن حـرب
مغلغلة من الرجـل اليمـانى

الأبيات ... حلف ابن مفرغ أنه بم يقله ، وانه انما قاله عبد الرحمن ابن أم الحكم أخو مروان ، واتخذنى ذريعة الى هجاء زياد ، وكان عتب عليه قبل ذلك ، فغضب معاويه على عبد الرحمن بن أم الحكم وحرمه عطاءه ... » (٩٦) .

وهكذا ترى أن قصيدة سويد فى مدح بغيض صرفها الناس الى الحطيئة لعلمهم أن الحطيئة منقطع الى بغيض يكثر فى مدحه (٩٧) . وترى أيضا أن قصيدة عبد الرحمن بن أم الحكم فى هجاء زياد بن أبيه حين استلحقه معاويه نسبها الناس الى يزيد بن ربيعه بن مفرغ الحميرى لما هو معروف عنه انه مولع بهجاء بنى زياد (٩٨) .

ويندرج تحت هذا السبب ايضا أن يرثى شاعر شخصا بعينه رثاء كثيرا كما رثى متمم اخاه مالك ، والخنساء أخويها صخرا ومعاويه ، وأعشى باهلة المنتشر بن وهب بن عجلان ، وكعب بن سعد اخاه أبا المغوار ، وهؤلاء هم الذين سماهم ابن سلام أصحاب المراثى ، وأفرد لهم طبقة (٩٩) فاذا سمع الناس شعرا فى رثاء شخص بعينه أكثر فى رثائه شاعر بعينه صرفوه اليه ، ولعل أوضح مثل لذلك مقطوعة قالها أبو المثلم الهذلى يرثى بها صخر الغى مطلعها : (١٠٠) :

لو كان للدهر مال عند متلده
لكان للدهر صخر مال قنيان

وجد ابن طباطبا ينسبها للخنساء (١٠١) ، ولا ريب أن الذى دفعه الى هذا وجود اسم « صخر » فى مقطوعة الرثاء هذه ، فتوهم أن صاحبتها الخنساء لأنها قضت عمرها تبكى أخاها صخرا .

٧ — وسابع هذه الأسباب، اغارة شاعر على شعر شاعر آخر ، يأخذ شعره يدعيه لنفسه ، فترى

(٩٦) تاريخ الطبرى ٥ : ٢٢٩ — ٢٣٠

(٩٧) انظر لمدائح الحطيئة فى بغيض وقومه ديوانه ، القصيدة رقم ٢٤ ، ٢٥ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٤ .

(٩٨) وانظر لهجاء ابن مفرغ بنى زياد الاغانى (ساسى) ١٧ : ٥١—٧٣ ، وطبقات فحول الشعراء : ٥٥٤—٥٥٧ ، تاريخ الطبرى ٥ : ٣١٧ — ٣٢١ ، خزانة الادب ٢ : ٢١٠ — ٢١٦

(٩٩) ابن سلام ، طبقات فحول الشعراء : ١٦٩ — ١٧٧ .

(١٠٠) ديوان الهذليين ٢ : ٣٨ ط . دار الكتب .

(١٠١) ابن طباطبا ، عيار الشعر : ٥٤—٥٥ تحقيق الاستاذ طه الحاجرى والدكتور محمد زغلول سلام . المكتبة التجارية ١٩٥٦ . والابيات مع اخر فى ديوان الخنساء : ٢٤٠ تحقيق لويس شيخو .

الأبيات فى قصيدته وتراها ايضا فى قصيدة صاحبها الذى قالها . قال ابن سلام : « فحدثنى أبو عبيدة قال : كان قراد بن حنش من شعراء غطفان . وكان جيد الشعر قليله ، وكانت شعراء غطفان تغير على شعره فتأخذه وتدعيه ، منهم زهير بن أبى سلمى، ادعى هذه الأبيات :

ان الرزية لا رزية مثلها
ما تبتغى غطفان يوم أضلت

ان الركاب لتبتغى ذا مرة
بجنوب نخل اذا الشهور أحلت

ولنعم حشو الدرع أنت لنا اذا
نهلت من العلق الرماح وعلت

يدعون خير الناس عند كريهة
عظمت مصيبتهم هناك وجلت (١٠٢)

ومنهم أيضا عمرو بن كلثوم أغار على بيتين لعمرو ذى الطوق وجعلهما فى معلقته وهما : (١٠٣)

صددت الكاس عنا أم عمرو
وكان الكاس مجراها اليمينا

وما شر الثلاثه أم عمرو
بصاحبك الذى لا تصبحينا

ومنهم الفرزدق ، قال أبو حاتم : « سمعت الأصمعى يقول : تسعة أعشار شعر الفرزدق سرقة وكان يكابر ... » (١٠٤) فعقب المرزبانى على ذلك قائلا :

« وهذا تحامل شديد من الأصمعى ، وتقول على الفرزدق لهجائه باهله ، ولسنا نشك أن الفرزدق قد أغار على بعض الشعراء فى أبيات معروفه ، فأما أن نطلق أن تسعة اعشار شعره سرقة ، فهذا محال ... » (١٠٥) . والأمر كما قال المرزبانى ، فلا ريب أن ما قاله الأصمعى فيه من المبالغه الشىء الكثير، ولكن لاشك أيضا أن الفرزدق كان كثير الاغارة على شعر الشعراء ، وكان الفرزدق نفسه يقول : « خير السرقه ما لا يجب فيه القطع » يعنى سرقة الشعر (١٠٦) . قال أبو يحيى الضبى : « قال ذو الرمة يوما : لقد قلت أبياتا ان لها لعروضا ، وان لها لمرادا ومعنى بعيدا . قال الفرزدق : وما

(١٠٢) طبقات فحول الشعراء : ٥٦٨ — ٥٦٩ . وانظر ديوان زهير ٣٣٤ — ٣٣٥ ، دار الكتب .

(١٠٣) ابن رشيق ، العمدة ٢ : ٢١٧ . وقدعقد بابا للسرقات ٢١٥ — ٢٢٦ . مطبعة امين هندية ١٣٤٤ هـ

(١٠٤) مراتب النحويين : ٤٩ .

(١٠٥) المرزبانى ، الموشح : ١٠٦ . المطبعة السلفية ١٣٤٣ هـ

(١٠٦) الاغانى (ساسى) ١٩ : ٢٢ ، وانظر الموشح : ١٠٦

قلت ؟ قال : قلت :

أحين أعاذت بى تميم نساءها
وجردت تجريد اليمانى من الغمد

ومدت بضبعى الرباب ومالك
وعمرو، وشالت من ورائى بنوسعد

ومن آل يربوع زهاء كأنه
زها الليل ، محمود النكاية والرفد

فقال الفرزدق : لا تعودن فيها ، فأنا أحق بها منك ! قال : والله لا أعود فيها ولا أنشدها الا لك . فهى فى قصيدة الفرزدق التى يقول فيها :

وكنا اذا القيسى نب عتوده
ضربناه فوق الأنثيين على الكرد(١٠٧)

وكان ذو الرمه نفسه يغير على شعر أخويه . قال عصمه بن مالك: « وكان له (يعنى ذا الرمة) اخوة يقولون الشعر منهم مسعود وهشام وأوفى ، كانوا يقولون القصيد فيزيد عليها الأبيات فيغلب عليها فتذهب له .. » (١٠٨)

ومنهم أيضا جرير ، أورد له أبو الفرج هذين البيتين :

ان الذين غدوا بلبك غادروا
وشلا بعينك ما يزال معينا

غيضن من عبراتهن وقلن لى:
ماذا لقيت من الهوى ولقينا

ثم قال ، باسناد مسلم بن قتيبة: « ان هذين البيتين للمعلوط ، وأن جريرا سرقهما منه وأدخلهما فى شعره »(١٠٩) .

ومنهم أيضا كثير ، وكان ــ فيما يبدو ــ كثير الاغارة حتى أننا نجد كتابا للزبير ابن بكار سماه « كتاب اغارة كثير على الشعراء » (١١٠) .

---

(١٠٧) طبقات فحول الشعراء : ٤٧٠ ــ ٤٧١ . وانظر الأغانى (ساس) ١٦ : ١١٦ ، ١٩ : ٢٢ ــ ٢٣ ، والموشح : ١٠٧ وانظر ديوان الفرزدق : ٢٠٨ ــ مطبعة الصاوى ١٣٥٤هـ. وانظر ديوان ذى الرمة : ١٤٢ ، تحقيق مكارتنى ــ كمبردج ١٣٣٧ هـ . وأمثلة أخرى لسرقات الفرزدق : انظر الأغانى ٩ : ٣٤١ حيث سرق بيتا لجميل ٢ : ٢٦٧ حيث سرق بيتين لابن ميادة ؟

(١٠٨) ابن عبد ربه ، العقد الفريد ٦ : ٤١٦ ، سمط اللآلىء ١ : ٥٨٦ ، مجالس ثعلب : ٣٩ تحقيق الاستاذ عبد السلام هارون ــ دار المعارف . والصحيح أن أوفى ابن عم ذى الرمة لا أخاه .

(١٠٩) الاغانى ١٦ : ٣١٦ ــ ٣١٧ وانظر ديوان جرير : ٥٧٨ ــ مطبعة الصاوى ١٣٥٣ هـ

(١١٠) الفهرست : ١١١ ، معجم الادباء ٤ : ٢١٩

ومنهم الأحوص بن محمد الأنصارى . قال أبو الفرج : « أخبرنى الحرمى بن أبى العلاء قال حدثنا الزبير قال حدثنا عمى قال : مدح موسى شهوات أبا بكر بن عبد العزيز بن مروان بقصيدة أحسن فيها واجاد وقال فيها :

وكذاك الزمان يذهب بالنا
س وتبقى الرسوم والآثار

فقام الأحوص ودخل منزله وقال قصيدة مدح فيها أبا بكر بن عبد العزيز أيضا ، وأتى فيها بهذا البيت بعينه وخرج فانشدها . فقال له موسى شهوات : ما رأيت يا أحوص مثلك ! قلت قصيدة مدحت فيها الامير فسرقت أجود بيت فيها وجعلته فى قصيدتك . فقال له الاحوص : ليس الأمر كما ذكرت ، ولا البيت لى ولا لك ، هو للبيد سرقناه جميعا منه ، انما ذكر لبيد قومه فقال :

فعفا آخر الزمان عليهم
فعلى آخر الزمان الدبار

وكذاك الزمان يذهب بالنا
س وتبقى الرسوم والآثار

قال : فسكت موسى شهوات فلم يحر جوابا كأنما ألقمه حجرا » (١١١) .

٨ ــ وثامن هذه الأسباب، أن يرفد شاعر شاعرا آخر . يتهاجى شاعران ، فيستعلى أحدهما على الآخر فيلجأ المغلوب الى شاعر فحل يصنع له شعرا يهجو به خصمه ، وبذا ينسب الشعر الى الشاعر الذى قاله والى الشاعر الذى استرفده . قال ابن سلام : « وكان ذو الرمة مستعليا هشاما ، حتى لقى جرير هشاما فقال : غلبك العبد ! ــ يعنى ذا الرمة ــ قال : فما أصنع يا أبا حزرة ، وأنا راجز، وهو يقصد ، والرجز لا يقوم للقصيد فى الهجاء ؟ فلو رفدتنى ! فقال له جرير ــ لتهمته ذا الرمه وميله الى الفرزدق ــ قل له :

غضبت لرهط من عدى تشمسوا
وفى اى يوم لم تشمس رجالها

الأبيات ... قال ابن سلام فحدثنى أبو الغراف قال : لما بلغت الأبيات ذا الرمة قال : والله ما هذا بكلام هشام ، ولكنه كلام ابن الاتان(١١٢) » يعنى جريرا .

---

(١١١) الأغانى ٩ : ١٣٣ والبيتان ليسا فى ديوان لبيد ولا فى صلته . ولعلهما من القصيدة رقم ٧ . انظر ديوانه ــ تحقيق الدكتور احسان عباس ــ الكويت ١٩٦٢ .

(١١٢) طبقات فحول الشعراء ٤٧٣ ــ ٤٧٤ ، والأغانى ٨ : ٥٦ ــ ٥٧ . وانظر ديوان جرير : ٤٨٦

ثم لقى ذو الرمه جريرا فقـــال له : تعصبت للمرئى وأنا خالك ! قال : حين قلت ماذا ؟ قال : حين قلت له أن يقول لى :

عجبت لرحل من عدى مشمس

فقال له جرير : لا ! بل آلهـاك البكاء فى ديار ميه حتى أبيحت محارمك . قال : وكان قد بلـغ جريرا ميل ذى الرمة عليـه ، فجعل يعتـذر اليه ويحلف له . فقـال له جرير اذهب الآن فقـل للمرئى :

يعـد الناسبون الى تميـم
بيوت المجـد أربعة كبـارا

يعدون الرباب وآل سـعد
وعمـرا ثم حنظلة الخيـارا

ويهلك بينهـا المرئى لغـوا
كما ألغيت فى الديه الحـوارا

فقال ذو الرمه قصيدته التى أولها :

نبت عيناك عن طلل بجـزوى
عفته الريح وامتنح القطـارا

والحق فيها هذه الأبيات ، فلما أنشدها وسمعها المرئى جعل يلطم رأسه ووجهه ويدعو بويله وحربه ويقول : ما لى ولجرير ! فقيـل له : وأين جرير منك ! هذا رجل تهاجيه ويهاجيك ! فقال : هيهات: لا والله ما يحسن ذو الرمه أن يقول :

ويذهب بينهـا المرئى لغـوا
كما ألغيت فى الديه الحـوارا

هذا والله كلام جرير ما تعداه قط . قال : ومر الفرزدق بذى الرمه وهو ينشد هذه القصـيدة ، فلما أنشد الأبيات الثلاثة فيها ، قال له الفرزدق : أعد يا غيلان ، فأعاد ، فقال له : أأنت تقول هذا ؟ قال : نعم يا أبا فراس . قال كذب فوك ! والله لقد نحلكها أشد لحيين منك . هذا شعر ابن الأتان . قال : وجاء المرئيون الى جرير فقالوا : يا أبا حزرة، قد استعلى علينـا ذو الرمة ، فأعنا على عـادتك الجميله . فقال : هيهات ! قد والله ظلمت خالى لكم مرة وجاءنى فاعتذر وحلف ، وما كنت لأعينكم عليه بعدها » (١١٣) .

٩ ـ وتاسع هذه الأسباب ، أن يقع خبر أو كلام نثرى لراوية أو عالم ، فيشرحه ويحتج له بشعر قد

(١١٣) الاغانى ٨ : ٥٧ ـ ٥٨ ، ١٦ : ١١٦ ـ ١١٨ وانظر ديوان ذى الرمة : ١٩٦ ، والابيات ليست فى ديوان جرير .

لا يدرى من هو قائله ، فيقول « كقوله » أى كقول الآخر هذا المجهول ، فيظن قارىء الخبر أن الضمير فى « كقوله » يعود على اسم ذكر فى الخبر فينسب اليه الشـعر بينما هو لشـاعر آخر . أورد العينى(١١٤) هذا البيت :

يا أبجر يا ابن أبجر يا أنتا
أنت الذى طلقت عام جعتـا

وقال انه للاحـوص بن محمد ، فرد عليـه البغدادى(١١٥) وقال : انما هذا وهم من العينى ، فقول الأحوص نثر لا نظم ، وهو انه لما وفد مع أبيه على معاوية خطب ، فوثب أبوه ليخطب ، فكفه وقال : « يا اياك قد كفيتك » ومنشأ الوهـم أن النحويين ذكروا هذا البيت عقب قول الاحوص مع قولهم « وكقوله » فظن أن الضـمير للاحوص ، والبيت لسـالم بن دارة من أرجورة وصـواب انشاده :

يا مر يا ابن واقع يا أنتـا
أنت الذى طلقت عـام جعتـا

والأمر كمـا ذكر البغـدادى وقد أورد التبريزى (١١٦) أرجوزة سالم هذه وذكر خبرها ، وهى لسالم فى مواضع عدة (١١٧) .

وقد يروى شاعر قصيدة لشاعر اخر ثم يذكر خبرا يتعلق بهذه القصيدة ويثبت ذلك فى ديوانه ، فيظن من يقرأ فى الديوان أن القصيدة له . قال ابن منظور (١١٨) : قال زياد الأعجم :

قل للقوافى والغزى اذا غزوا
والباكرين وللمجـد الرائح

ورأيت فى حاشية بعض نسخ حواشى ابن برى أن هذا البيت للصلتان العبدى ، لا لزياد ، وقال : ولها خبر رواه زياد عن الصلتان مع القصيدة، فذكر ذلك فى ديوان زياد فتوهم من رآها فيه أنهـا له وليس الأمر كذلك ، قال : وقد غلط أيضـا فى نسبتها لزياد أبو الفرج الأصفهانى صاحب الأغانى وتبعه الناس على ذلك » . والقصيدة رواها أبـو الفرج فى أخبار زياد وقال ـ باسناد ابن حبيب ـ:

(١١٤) شرح الشواهد الكبرى (بهامش خزانة الادب) ٤ : ٢٣٢
(١١٥) خزانة الادب ١ : ٢٨٩
(١١٦) حماسة أبى تمام (شرح التبريزى) ١ : ٢٠٤ ـ ٢٠٥ .
(١١٧) أنظر مثـلا : النوادر لابى زيد : ٦٣ ـ بيروت ١٨٩٤ م والانصاف ١ : ٢٠٢ وأوضح المسالك ٣ : ٧٢ وشرح التصريح ٢ : ١٦٤ وهمع الهوامع ١٧٤ وغيرها كثير .
(١١٨) اللسـان (غزا)

« من الناس من يروى هـذه القصيدة للصلتان العبدى • وهذا قول شاذ ، والصحيح أنها لزياد قد دونها الرواة غير مدفوع عنها » (١١٩) •

وقد ينشد الراويه شـعرا دون ان يذكر قائله فيظن السامع أنه له ، قال الهيثم بن عدى: أنشدنى مجـالد بن سعيد شـعرا أعجبنى فقلت له : من أنشدك ؟ قال : كنا يوما عند الشعبى فتناشـدنا الشعر ، فلما فرغنا قال الشعبى : أيكم يحسـن أن يقول مثل هذا ؟ وانشدنا :

أعينى مهلا طالما لم أقل مهلا
وما سرفا ملآن قلت ولا جهـلا

الأبيات ••

قال الهيثم : قال مجالد : فكتبنا الشعر ، ثم قلنا للشعبى : من يقول هذا ؟ فسكت ، فخيل الينا أنه قائله (١٢٠) •

●

وبعد ، فهذه بعض الأسباب التى أدت ، فيمـا أرى ، الى تداخل الشعر العربى • واحب ان احدثك عن أمور اربعه بقيت فى النفس •

الأول : أن تعدادى لهذه الأسباب ، على النحو الذى رأيت ، لا يعنى ان كلا منهـا قائم بنفسه ، مستقل عن غيره ، منفرد بذاته • كلا ، فمـا الى هذا قصدت ، ولا احب أن يوحى ذلك بما ذكرت • فقد يتوافر لأبيات معينة سـببان أو أكثر يؤديان الى نسبتها الى أكثر من شاعر • ولا يخفى عليـك أن السبب الاول والثانى يتلازمان فى الأبيات التى توجد فى قصائد لشعراء مختلفين ، فمن النادر أن تتداخل أبيات تتفق وزنا وقافيه فى قصيده أخرى لها نفس الوزن والقـافيه دون أن تتحـدا فى الموضوع •

الثانى ـ ان هذه الظاهرة توجد بصورة واضحة فى الشعر الغزلى ، خاصه فى شـعر العذريين •

ويكفى ان تقرأ الثبت الذى أفرده كل محققلديوان من دواوينهم يستقصى فيه أسماء الشـعراء الذين اختلط شعرهم بشعر العذريين لكى تدرك هذا فى وضوح وجلاء • ومن الحق على أن أشير الى آن هذا الاختلاط الذى وقع فى شعر العذريين قد استرعى انتبـاه الدكتور حسين نصار (١٢١) والأسـتاذ عبـد الستار فراج (١٢٢) فعللا له تعليلا يتفـق والغرض الذى أرادا من تقديمهما للديوانين ، أفدت من بعضه •

الثالث ـ أننى قصرت استشهادى على نصـوص لم أتجاوز بها العصر الاموى الا فى القليل النـادر حين يلجئنى الأمر الى تقويه دليل أو بيان برهان وتاكيده وتعزيزه ، وان اختيارى لهذه النصـوص كان على سبيل التمثيـل ، كما لا يخفى عليـك ، وحسبما اسعفتنى به مراجعى •

الرابع ـ أننى ذكرت لك بعض الأسـباب التى أدت الى التداخل والاختلاط وحبست عندى اسبابا أخر ، لم أشا أن أذكرها لك الآن مخافه أن أعتسف الطريق الى دلالتها اعتسافا • وفضلت أن امسكها حتى أجد لها مزيدا من ادله وفضلا من بيان •

ولا شك أن هذه الظاهرة ، ظاهرة التداخـل والاختلاط ، تحتاج وقفه طويلة متأنيه ، ودراسة جادة متعمقـه ، تستقصى فيها أسبابها ، وتحصر ـ ما أمكن ـ فيها شواهدها ، ويقترح فيها ـ قدر ما يبلغه الجهد ـ حلولها وطرق معالجتها • بل ان هناك من الكتب أو قل من الموضوعات التى ألفت فيها كتب خاصه بها ما يحتاج الى دراسة مستقلة لم ألم به ـ فى هذا المقال ـ الا لماما • وهو شعر السير والمغازى والفتوح • ففيه من الاختـلاط والتداخل ما فيه •

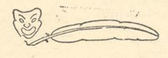
وحسبى من هذه الصفحات أنها تنبه الدارسين الى طريق غفل ، وانها أقامت بعض الصوى وسط متاهته ، والحمد لله حمدا كثيرا على ما وفق وأعان، والصلاة والسلام على سيدنا محمد النبى الأمى •

(١١٩) الاغانى ١٥ : ٣٨١

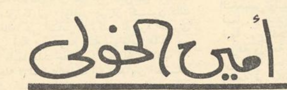
(١٢٠) الامالى لأبى على القالى ٢ : ١٢١ وانظر تعقيب البكرى عليه فى السمط ٢ : ٧٥١ ، والتنبيه ١٠٥ ، حيث نسب الأبيات للقحيف العقيلى •

(١٢١) ديوان قيس بن ذريح : ٣٥ وما بعدها

(١٢٢) ديوان المجنون : ٣٧ ـ ٣٨



الملامح الأساسية في فكر



أمين الخولى

بقلم ماهر شفيق فريد

كانت وفاة الاستاذ امين الخولى فى العاشر من مارس عام ١٩٦٦ ضربة اليمة ادمت قلوب اصدقائه ومريديه . لم يكن الاستاذ فى نظرنا مجرد معلم او مرب وانما كان ابا بأصدق معانى هذه الكلمة واوسعها . توفى الاستاذ كما يتوفى جميع الناس ، وسرنا فى جنازته ، نرقب جثمانه محمولا على الاعناق محفوفا بالورود والازاهير ، وشعرنا باليتم حقيقة لا مجازا ..

كان الاستاذ عظيما فى كل شىء : فى عقله ، وفى رفاهة حسه ، وفى شجاعته ، وفى اعتداده بكرامته ، وفى عزة نفسه . كنت اجلس اليه ساعات طوالا فيروعنى منه حيويته الذهنية واكاد الهث وانا اتابعه فى وثباته ، واكاد ارجوه الا يسرف فى استباق الزمن . كان الاستاذ رجلا متفتح الفكر يؤمن بكرامه العقل الانسانى ويثق فى قدرته على اختراق الحجب . وكان ابى النفس ، شامخ الهامة ، لم ينزلق قط الى ادنى بادرة يشتم منها التزلف أو حتى التقرب الى أحد . خاض اقرانه معارك السياسة المصرية ، وتلونوا ما شاء لهم الهوى ، ولكن الاستاذ ظل عزيز النفس ، مؤمنا بمصر وحدها ، يترفع عن الاشتراك فى مهاترات الاحزاب ، ويوجه الى الشباب منذ نحو ربع قرن نداءه الحكيم : ايها الشباب آمن بالوطن واكفر بالسياسة ... وكان صلب الراى ، يؤمن بالمبادىء لا بالاشخاص ، لا تفلح قوة ــ كائنة ما كانت ــ فى زحزحته عما يؤمن به.

وكان الاستاذ ــ على صلابته ــ انسانا عظيما حقا ، يوحى اليك شعور الابوة الحانية الحازمة فى آن واحد .

كان كريما جوادا ، واسع العقل ، ملؤه الرجولة. وكان أكثر ابناء جيله حدبا على الشباب ، وعناية بهم ، يفتح لهم صدر مجلته ، ولكنه لا يتوانى عن اخذهم بالشدة كلما لمس منهم تهاونا او فتورا . وكان حكيما قوى العقل ، لا يضطرب لاحداث الحياة ، ولا يفلت منه زمامه قط. وكانت شخصيته آية فى الجاذبية والفتنة ، فقد كانت مزاجا فريدا من القوة والرحمة . كان متعدد الجوانب ، واسع الثقافة ، وكثيرا ما كان يقول لى حين الاحظ عليه ذلك : ان الانسان الكامل ينبغى ان يكون بمثابة الكتاب المتعدد الصفحات ، تطوى منه صفحة فتطالعك صفحة اخرى بها شىء جديد ..

وكان الاستاذ مؤمنا بالحرية ايمانا لا أعرف له نظيرا عند احد من ادبائنا ومفكرينا، فقد كان يحرص على حق الآخرين فى التعبيرعن انفسهم قدر حرصه على حق نفسه فى ذلك ، وكثيرا ما كنت انقده فلا يعدو ان يقهقه ضاحكا ، ثم يبدأ فى الرد على فى هدوء ·· قلت له يوما حين رأيته يسرف فى الاعتداد بالذات : « انك تعيش فى حالة خداع للنفس » فاخذ يضحك وقال : ان لكم من الحق فى الاعتداد بانفسكم مثل ما لى ، والمهم هو ان يكون ذلك الاعتداد قائما على اساس . وقلت له مرة اخرى وانا جالس معه فى شرفة بيته ، وامامنا مائدة من الخيزران عليها عدد جديد من مجلة (الادب) : « هذه المجلة لا تساوى مليما ! » (لم يكن العدد رديئا ولكنى كنت حانقا لانه ليس به شىء لى) فقال: « ليه بقى ! » قلت : « لانه ليس بها شىء لى » ، فقال ضاحكا : « هذا ادعى الى أن تزداد قيمتها » ولا أكثر من ضرب الأمثلة على حضور بديهته وتوقد ذكائه ، فقد كانت هاتان الصفتان واضحتين فى كل ما يقوله أو يفعله .

كنت فى السنوات الخمس الاخيرة أراه كثيرا ، واذكر يوم زرته فى بيته لآخر مرة فى مساء الاربعاء ٢ فبراير ١٩٦٦ . يومها اتصل بى تليفونيا، وطلب منى ان آتيه كى أراجع تجارب مقالة لى فى مجلته (الادب) قبل مثولها للطبع . وذهبت اليه فاستقبلنى فى مكتبه ، ولكنى لم أجالسه طويلا ، فقد ودعنى وذهب الى الطبيب تاركا اياى أراجع المقالة . كان قد أجرى جراحة ما زالت آثارها عالقة بجسمه ونفسه ، وأقام فى مستشفى هليوبوليس بعض الوقت، ثم خرج منه متعبا منهوكا، ولكنه لا يتشكى ، وواصل جهاده الفكرى . ولم تمهله الاقدار فقد توفى قبل أن يشهد صدور الجزء الثانى من كتابه « المجددون فى الاسلام » ، وظلت مقالته (ثغرات فى مناهج الدراسات الادبية) فى العدد الاخير من (الأدب) – مارس ١٩٦٦ – مذيلة بعبارة « للبحث بقية » .

توفى الاستاذ بعد أن احدث فى حياتنا الثقافية اعمق الآثار ومع ذلك – وهذه حقيقة ينبغى أن تقال – لم ينل ما هو جدير به من التقدير والاكبار (١) . لم يحدث أثره ، بخلاف طه حسين والعقاد ، عن طريق الكتب بقدر ما أحدثه عن طريق التدريس وتخريج الاجيال . هناك ، قطعا ، مدرسة يمكن تسميتها بمدرسة أمين الخولى . وتضم هذه المدرسة عدة اعلام يتولون مراكز القيادة فى حياتنا الثقافية اليوم . ينبغى دائما ، فى تقديرنا لتأثير الاستاذ ، ان نذكر انه طور الدرس الادبى من خلال الآخرين مثلما طوره من خلال نفسه .

كان الاستاذ ، فى كل ما كتب ، رجلا منهجيا يحافظ على التقاليد الجامعية التى تؤمن بحرمة التخصص ونسبة الفضل الى ذويه وقتل القديم فهما . وقد ترك لنا مجموعة قيمة من الكتب تمتزج فيها روح المحافظة بالرغبة فى التجديد ، وتنم عن معرفة واسعة بالتراث ، وتسعى الى وضع الماضى فى خدمة الحاضر بما تلقيه عليه من أضواء تعين على وضعه فى مكانه الصحيح على خارطة الزمن . وتشمل مؤلفاته : (مناهج تجديد فى النحو والبلاغة والتفسير والادب) ، (مشكلات حياتنا اللغوية) ، (فن القول) ، (فى الادب المصرى : فكرة ومنهج) ، (رأى فى ابى العلاء) ، (مالك بن انس : ترجمة محررة) ، (مالك : تجارب حياة) ، (الجندية والسلم : واقع ومثال) ، (صلة الاسلام باصلاح المسيحية) ، (صلات بين النيل والفولجا) ، (القادة الرسل) ، (فى رمضان) ، (فى أموالهم) ··

كان الاستاذ رائدا لجماعة الامناء (مدرسة الفن والحياة) تلك التى انبثقت من قسم اللغة العربية بكلية الآداب بجامعة القاهرة ، فى شهر ابريل١٩٤٤، ايام ان كان الاستاذ يدرس بها . اجتمع لفيف من الشباب المتطلع وقرروا تكوين مدرسة أدبية تأتم بالاستاذ ، وسجلوا اعلان وجودهم كما يلى :

« اجتمعت رغبتنا وارادتنا الصادقة فى حياة علمية مثالية لا نرجوهالانفسنا فحسب ولكن لاقامة مجد مصر ولابنائها عامة على ان نختار قائدا يقودنا وهاديا ينير لنا السبيل اليها فاستقر الراى على أن نتقدم الى استاذنا الجليل الاستاذ امين الخولى وهو خير هاد الى غايتنا وتحقيق رسالتنا . ولم يسع استاذنا الجليل امام رغبتنا الملحة فى تكوين المدرسة التى سيضطلع بأعبائها معنا الا ابداء استعداده وعرض جهوده .

ولا يسعنا امام هذا العطف والكرم والنبل الا ان نقدم عجزنا عن الشكر وقد ابتدات المدرسة حياتها باجتماع فى نادى كلية الآداب بالجيزة فى تمام الساعة السابعة من مساء الاربعاء الموافق ١٩ ابريل سنة ١٩٤٤ وقد تراس الاجتماع شيخ المدرسة وحضره تلميذة المدرسة الاولى الاستاذة عائشة عبد الرحمن والطلبة الآتية اسماؤهم وكلهم طلبة بكلية الآداب بجامعة فؤاد الاول قسم اللغة العربية : انور المعداوى . اسماعيل النحراوى . فريد

---

(١) أود أن أشير بصفة خاصة الى الحقيقة الماثلة فى انه لم ينل جائزة الدولة التقديرية فى الادب رغم انه كان أجدرالناس بها، وياليت القائمين على منحها كانوا استوصوا بذلك المثل الذى قاله اعرابى حكيم والذى كان الاستاذ يردده كثيرا : ان الوقت لا ينتظر ، والرب لا يعذر ··

أو وردة . مصطفى ناصف . عبد اللطيف الخليفة . احمد عبد اللطيف . محمد العلائى . احمد شوقى العريان . عبد القادر السميحى . محمد شعيب المجدوى . عبد الكريم غلاب . عبد الكريم بن ثابت . جرار عرفات القدوة . رجائى العزبى . بهى الدين زيان . عبد المنعم البساطى . على محمد عرفة . عبد الستار الجوارى » (٢) .

ووضع الاستاذ للمدرسة دستورا يستحق ان يكون من علامات الطريق فى تاريخ الفكر الحر العميق المنزه عن الاغراض . كتب يقول :

« الامناء : مدرسة الفن والحياة . شعارهم : كريم على نفسى . اهدافهم :

١ ــ الا يكون الفن ارتزاقا وضيعا ولا تكسبا متجرا يخدم الشهوات والاهواء ويحمى الاصنام والاوهام ، وان يكون الفن نشاطا وجدانيا ساميا يسعد الفرد والامة اذ يفى حاجتها ويحقق فى الحياة الكريمة غايتها كسائر الوان نشاطها .

٢ ــ الا يكون الفن نسيانا للذاتية واهدارا للشخصية يجول فى الارجاء يرجم بالظن ويحدس بالوهم ، وان يكون الفن فى مصر من مصر ولمصر فهو فى كل اقليم طابع شخصيته وصورة نفسيته وهو فى الأقاليم المتواشجه ذو طابع عام وراءه خصائص خاصة .

٣ ــ الا يكون الرأى الفنى العام توجيه مسيطر ولا احتكار متجر ولا تهويش مضلل ولا وضع يد ولا مضى زمن ، وان يكون الرأى الفنى العام دقيقا فنيا متجددا يستعصى على الاستهواء ويحكم التقدير فيذهب الزبد جفاء ويخلد على الزمن .

٤ ــ الا يكون درس الادب وتاريخه تناولا سطحيا وتزيدا تقليديا لا يساير تقدم الانسانية ورقى الحياة العقلية ، وان يكون درس الادب وتاريخه على منهج تصححه الخبرة الانسانية بالحياة والنفس والجماعة ويمثل التقدم الانسانى والرقى العقلى » (٣) .

ــ ٢ ــ

كان للفن فى نفس الاستاذ احترام يبلغ حد التقديس . وما الكثير من كتاباته الا تراتيم وتسابيح فى محرابه . .

وقد بحث عن معنى شاف للكلمة فى بداوة العربية فلم يجده : « تلتمس الحس اللغوى فى كلمة الفن منذ حفظت لها معان تنقل فاذا هذا التفرق المادى فى شجر او ثوب او حركة ثم ما يلزم هذا التفرق من آثار كالعناء والبلى والمطل وينتهى هذا الاصل المادى الى التنوع فالفن النوع ويفتن اى يدخل فى فن بعد فن أى ينوع وهو ما يؤذن بالمقدرة فالفن الامر العجب والمفن الذى يأتى بالعجائب فلا تنتهى المادة الى معنى له صلة بالحسن والجمال او التأثر بهما الا ان يكون هذا العجب والاتيان به على تكلف فى التماس هذه الصلة لانه التعجب لا الاعجاب » (٤) .

ويعرف الاستاذ الفن بأنه « التفسير الوجدانى للكون والحياة ليقف الى جانب العلم الذى هو التفسير التجريبى للحياة ومع الفلسفة التى هى التفسير التأملى للحياة » (٥) .

والفن نشاط جدى وليس عبثا أو لهوا : « فعلت (الادب) ما استطاعت ان تفعل فى سبيل الايمان بجلال الفن وحرمته وأثره ومكانته فلم يعد الفن ذلك العبث الخليع ولا اللهو الفاجر ولا هو ذلك الترف الوثير والمتعة الناعمة يطلبها الناس حين يتهيأ لهم الشباب والفراغ والجدة فتلين الثروة أعطافهم ويشيع الغنى فيهم البطر والطغيان ويحل عرى تماسكهم » (٦) .

والفن ثورى بطبيعته : « ان الفن الذى هو فن ثائر دائما ولا يكون الا ثائرا . الفن بكل صنوفه من صامت وناطق ثائر دائما . الفن فى أمسه ويومه

(٢) مجلة الادب ، ابريل ١٩٥٩ .

(٣) الادب ، ابريل ١٩٦٢ .

(٤) « الفن قديما وحديثا » ، الادب ، يونية ١٩٥٦ . ونلمح صدى هذه الملاحظات فى قول الدكتور عبد الحميد يونس ، وهو من اهم تلامذة الاستاذ : « ليس من شك فى أن كلمة « فن » هذه حديثة الدلالة على ما نريد وان كانت بيئاتنا العقلية لاتزال تختلف الى الان فى فهم معناها . واساس هذا الاختلاف واضح فهو اختلاف فى الاصطلاح دعا اليه الاجتهاد فى التعريب . ومن المقطوع به أن المدلول الحسى لهذه الكلمة أسبق من المدلول المعنوى والاصطلاحى . فالاصل فى « الفن والفنن » . الغصن والفرع (لسان العرب : مادة فن)

ومن هنا كانت دلالته على الامتداد والتفرع فصار الفن : الخط والطريق . والفنان : حمار الوحش وبخاصة المخطط منه . وهذا هو السبب الذى يدعو بعض الكاتبين الى التحرج من اطلاق هذه اللفظة على المتفنن المبدع للفن . واذا قيل فنون القول كان المعنى الاول طرائق القول ، وفى هذا تشابه فى التطور بين الفن بهذا المعنى وبين الاسلوب المشتق من « السلب » بمعنى الفرع أيضا (لسان العرب : مادة « سلب ») . وهكذا تحول الفرع الى الخط ثم الى الطريق والمنهج ومنه الى الطريقة والاسلوب. بيد أن تتبعنا لمدلولات هذه الكلمة لن يهدينا الى شىء كثير وان اتخذت مدلولها الحديث الذى نحسه جميعا على تفاوت حظوظنا فى تمثله والافصاح عنه (الأسس الفنية للنقد الأدبى ، الطبعة الأولى ١٩٥٨ ، دار المعرفة ، ص ١١ ــ ١٣)

(٥) « الفن والحياة فى الأمناء : أساس كشفوه ، لا شعار رفعوه » ، الأدب ، نوفمبر ١٩٦٥ .

(٦) « السنة السادسة » ، الادب ، أبريل ١٩٦١ .

وغده ثائر دائما . الفن فى ارجاء الدنيا كلها نائية عنا ودانية ثائر دائما . الفن عند كل الوان البشر جميعا ثائر دائما. الفن على كل لسان رجل أو امرأة ثائر دائما . الفن عند كل سن وعمر وتجربة ثائر دائما » (٧) .

وللفن وظيفة ايجابية فى الحيـــاة : « ان الفن وحده ودون شيء ســـواه هو لا غيره الذى يبعث الجد الصحيح الصادق فى العلم والعمـل . وان الفن قبـل كل شيء واقدر من كل شيء هو الذى يصفى جوهر نفوسنا ويطهر معدن اخلاقنا ويفسل ادران ضعفنا وينقى خطايا وهننا » (٨) .

والفن للفن ، بمعنى ان النشاط الفنى غـاية فى حد ذاته ، لا يجوز ان يتخذ سبيلا الى الكسب ولا التقرب من ذوى السلطان : « كان الفن والحيـــاة اساسا للكيان الفنى فى فهم الامناء للواقع وتحرير الفكرة فيه وكان ذلك الاخلاص للمعنى قائمـا على سيادة الفنان حتى ما يمارس فنـــه الا أنه يريد ليمارسه فيكون فنا للفن لا الكسب ولا للطاعة ولا لشيء عند غيره » (٩) .

والفن قادر على أن يمنحنا عزاء كونيا اذا فقدنا العزاء الذى كانت العقيدة الدينية تمدنا به قديما : « يلتقى التدين والتفنن نى تلك الآفاق العلى التى تجد الانسانية فيها كمالها وتنسى آلامهـا وتحطم سجونها وتبدد أوهامها .

ومن عجب انك قد ترى هذا الانسان المعذب على الارض فى تطوره وتقلبه يفسد عليه المفسدون من فاقدى الروح خربى الانفس دنيـا التـدين وآفـاق الايمان فيجدف ويتمرد ويكفر ويلحد لسوء ماقاسى من اولئك المحترفين للدين المتجرين بأوهام الايمان. لكن هذا المارق الصابىء لا تلبث أن تراه يستعيض عن سلام النفس الوجدانى المؤمن بتسامى تلك النفس المجردة فى كون الفنون فاذا هو يتمثـل الاسمى والاكمل ويتصل بروح الكون فى معبد الفـن حين اقفر عليه المذبح وتلوث الهيكل وطـارت حـمائم

(٧) « الفن الثائر دائما » ، الادب ، يونيو ١٩٦٤ .

(٨) « فن أو علم » ، الادب ، مارس ١٩٥٨ .

(٩) « الفن والحياة فى الأمناء : أساس كشفوه لا شعار رفعوه » ، الادب ، نوفمبر ١٩٦٥ . ويجوز بهذا المعنى ان نصف الاستاذ بانه من أنصار مذهب (الفن للفن) . ولكن هذا المعنى ، كما هو واضح ، مختلف تمام الاختلاف عما كان يقصده مشـاهير أصحاب المذهب من أنصار تيوفيل جوتييه واندروسيبل برادلى وادوارد مورجان فورستر ، الخ ..

الاقداس وخرست اصداء القباب وصمتت هتفات المحاريب » (١٠) .

والفن قوة خلقية تمكن الانسان من الارتفاع الى ذرى الآفاق : « الفن أقوى قوى الخير التى ترد على النفس طمأنينتها وتجدد فى الروح انبعاثها فتحطم كثافة المادة وتخترق ظلام الارض وتسمو الى الآفاق العلى بأجنحة مثنى وثلاث ورباع مما جعل للملائكة المقربين . وليس بالكثير على آدم وقد اسجدت له الملائكة ان يحلق بهذه الاجنحة التى هيئت للملائكة وان يكون أهـل الفــن من بين بنى آدم هم أولو الاجنحة ورواد السموات الذين يوحى اليهم الجمال ويملكون سحر البيان . ولمثل هذا فليسم الفـن وليرق الادب وعندهما تظفر الدنيا بما تحلم وتأمل وتطمح من كرائم وعظائم » (١١) .

والفن كامن وراء جميع الوان التقدم : « ان مصر الانسانة المتمدينة المتفننة الحكيمة العالمة قد فرغت منـذ قـديم من التجـربة وايقنت ان انسانيـــة البشرية تقدم وجدانى فما هو الا فن ، وان تدين الانسانية رقى وجدانى فما هو الا فن ، وان حكمة الانسانية تكمل وجدانى فما هو الا فن ، وان عـلم الانسانية تطلع وجدانى فما هو الا فن ، وان كل عمل الانسانية انبعاث وجدانى فما هو الا فن ، وان ملاك الأمر كله نشاط وجدانى فالكل فن أولا » (١٢).

والتحرر الفنى اساس النهضات الصادقة جميعا: « ان الفنان العبد لا يمثل مجتمعا حرا ، وان الفنان الذليل لا يمد مجتمعا كريما ، وان الفنان الاسير لا يحدو مجتمعا مستقلا ، وان الفنان النديم لايترجم مجتمعا جادا » (١٣) .

— ٣ —

كان الاستاذ يؤمن بأن الفنان كائن سوى بريء من الشذوذ . انه « انسان لا غير وعلى قدر حظه

(١٠) « دين وفن » ، الأدب ، أكتوبر ١٩٥٩ . قارن ماتيـو أرنولد : « أن للشـعر مسـتقبلا هائلا لأن الانسانية ستجد فى الشعر الجديد بهذا المستقبل مستقرا لها يتجدد الاطمئنان اليه على مر الايام . لقد بدأت المعتقدات كلها تتزعزع وأخذ الشك يتطرق الى المذاهب التى كان الناس يجمعون على صحتها كلها كما أخذت التقاليد تؤذن بالتـداعى والانهيار . حتى الدين الذى كان يعتمد على الوقائع المفترضة ، ويربط بهـا كل انفعالاته خانته هذه الوقائع ذاتها وأخذت تتخلى عنه . أما الشـعر فانه يقوم على المعنى والمعنى بالنسبة اليه هو كل شيء » (ترجمة د . محمد مصطفى بدوى) .

(١١) « التعايش والفن » ، الادب ، أكتوبر ١٩٦٠ .

(١٢) « فن أو علم » ، الادب ، مارس ١٩٥٨ .

(١٣) « التحرر الفنى » ، الادب ، يناير ١٩٥٧ .

من الانسانية يكون تقديره. فقدر الانسان فيه تقدر منه كل شيء » (١٤) .

والفنان انسان ملهم نافذ البصيرة يسبق الجموع دائما : « الفنان هو ذلك الملهم الناظر مظهر الغيب يرى ما لا يرى سواه من الناس فاذا دلهم عليه واشار لهم اليه فساروا نحوه تطلع بهم الى غيره ابعد منه دائما » (١٥) .

والفنان ثائر على الظلم داع الى العدل : «اصحاب الفن هم فى كل آونة وكل مكان رواد النهضات وعشاق الحريات يهمهمون ويهمسون ويكنون ويرمزون ويشيرون ويثيرون فاذا الانسانية كافرة بالظلم مستشهدة فى الحق تخطو الى امام خطواتها الوئيدات او الفسيحات فلا طليعة لها فى سبيل المجد والخير والبر الاجنود من الفن فى اى لون واذا وراءهم ــ فيما شاهد التاريخ وشهد ــ كل جد صاعد وكل جهد صامد وكل نهوض فى اى ميدان » (١٦) .

والفنان ذو روح خالدة لا تحدها قيود : «صاحب الفن ليس الا روحا سارية ليست بباليـة أبدا ولا فانية .. هى التى الهمت الدنيا الابدية فهى خالدة ثم هى آبدة بل شاردة لا تحبس ولا تحصر ولا تحد ولن تكون روح فنان ولن يكون أبدا فن الا بما يتمثل من هذه السيادة والتسامى والاستعلاء والتحايق » (١٧) .

ولان الفنان حر فانه لا يقبل الا الالتزام النابع من داخله ويرفض التعليمات الموجهة اليه من الخارج : « الذين يدركون معنى الفن ويستشعرون انسانية الانسان ويبغون من الفنان تلك الروح الهادية ينكرون كل الانكار ان يهدف به هادف او يوجهه موجه الا ما انبعث من روحه وانبثق من نفسه وفاض من كيانه وهتف من داخله » (١٨) .

ومرة أخرى يقرر : « ان الفنان سيد مطاع غير منازع لا يأتيه توجيه الا من وجدانه ولا يهدف الا لما اتجهت اليه نفسه هو واطمأنت اليه روحه هو والا فقد بذلك كل مقومات الفنان وعجز عجزا مطبقا عن اداء الرسالة الفنية وهى التعبير عن وقع الوجود على الوجدان » (١٩) .

ــ ٤ ــ

يعرف الأستاذ الأدب بأنه « فن قولى » (٢٠) ، و « تعبير عن الاحساس بالحس اداته الكلمة »(٢١)، و « تعبير كاشف دال عن احساس شخصى واضح لصاحب القول الادبى » (٢٢) و « خلق أساسه الحس المرهف والوجدان المستشف فالحقائق الفنيه عنده أدق وأصفى وأرق وأبعد غورا ولها فى النفوس الشاعرة حرمة تحطم الكذب وتعبد الصدق الفنى » (٢٣) .

والادب نشاط وجدانى فى اساسه : « ان التأمل العقلى يجور على الادب فيبهت لونه وتشحب ملامحه واما التمعن الوجدانى فيفيض القوة والحيوية على الادب ويكون بذلك لازما ملازما لكل أدب ولكل فن ولكل تذوق أو تقويم للادب او الفن » (٢٤) .

وهدف الادب هو تحرير الانسان واسعاده : «ان تحقيق الحرية وتوفير السعادة هو صميم رسالة القلم مهما يكن الرأى فى الاهداف والتوجيه لان هذه الحرية وذلك السلام هما هدف البشرية وأمل الانسانية . وقوة الاقلام فى تحقيق الهدف وتقريب المثل هى القوة العليا وواجبها فى ذلك هو الرسالة عند أصحاب الفن والحياة » (٢٥) .

ولان الادب عضو فى أسرة الفنون الجميلة وجب أن يكون وثيق الصلة بما عداه من اعضاء : « الشعر من حيث رواجه وامله فى المستقبل الرائج يعتمد مع هذه الملاحظة الواقعية الممارسة على اعتبار اساسى فى أمل هذا المستقبل وهو ما يتحدث عنه النفسيون حين يقولون : ان هذا المستقبل الطيب موقوف على استبصار الشعر بمجاله الاصلى وعودته الى تمكين أواصر الصلة بينه وبين زميليه القديمين

---

(١٤) « انسان لا غير » ، الادب ، فبراير ١٩٥٧ . وهنا يلتقى الاستاذ مع ا. ا. رتشاردز الذى يصر على ضرورة توازن Normality الفنان : انظر الفصل الثانى والعشرين والفصل الرابع والعشرين من كتاب (مبادىء النقد الادبى) ترجمة وتقديم د . مصطفى بدوى ، مراجعة د . لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتاليف والترجمة والطباعة والنشر .

(١٥) « تطهير الادب فنيا واجتماعيا » ، الادب ، يوليو ٦٤

(١٦) « التحرر الفنى » ، الأدب ، يناير ١٩٥٧ .

(١٧) « ذكرى شوقى : فيم الذكرى وبم ؟ » الادب ، نوفمبر ١٩٥٨ .

(١٨) « سيد غير منازع » ، الادب ، مارس ١٩٥٧ .

(١٩) « تجارب فنية فى حياة بيرم » ، الادب ، مارس ١٩٦١

(٢٠) « تعريف الادب » ، الادب ، مايو ١٩٥٨ .

(٢١) « تذوق أدبى » ، الادب ، أبريل ١٩٥٨

(٢٢) المصدر السابق .

(٢٣) « هذا الأدب أمس واليوم » ، الأدب ، ابريل ١٩٥٦ .

(٢٤) « فى الأدب التأملى : وساطة » ، الأدب ، يناير ١٩٥٧ .

(٢٥) « قنابل يدوية » ، الادب ، مارس ١٩٦٢ . قارن قول جان بول سارتر : « ليكن المؤلف كاتب رسائل أو مقالات أو هجاء أو قصصيا وليقتصر فى حديثه على عواطف فردية أو ليهاجم نظام المجتمع فهو فى كل أحواله الرجل الحر يتوجه الى الأحرار من الناس وليس له سوى موضوع واحد هو الحرية » (ما الادب ، ترجمة وتقديم وتعليق د . محمد غنيمى هلال ، مكتبة الانجلو المصرية ، طبعة ١٩٦١ ، ص ٧٦) .

الرقص والموسيقى . وحين يقدر اولئك النفسيون ان العناية بالاوبرا فى الغرب هيأت للشعر هذا المستقبل المرجو والحياة الفنية اليوم حولنا تتعرض — رغم كل اعتبار — الى حركة موسيقية لا بد ان تهيىء لنهضة طيبة فى هذا المجال كما ان المسرح الغنائى يتحرك فى هذا الاتجاه نفسه . ومع صدق السوابق الاجتماعية سيكون لنهضة الموسيقى العامة والموسيقى المسرحية أثرها على مستقبل الشعر » (٢٦) .

— ٥ —

كان النقد عند الأستاذ « حاجة نفسية للناقد والمنقود جميعا ينفس بها الناقد عن نفسه ويتمتع بحقه فى أن يكون صاحب تقدير وتقويم وان يملك اعلان هذا التقويم . والنقد فى الوقت ذاته حاجة نفسية للمنقود تمتعه بسماع التقويم لعمله وان يشعر بما يجد قومه نحوه من هذا التقدير » (٢٧) .

والنقد ضرورى كالتنفس : « ان النقد من الناحية الاجتماعية — بل من الناحية الفردية ايضا — اشبه الاشياء بالتنفس وجهازه فى حياة الكائنات المادية. فتلك الاحياء التى تتنفس الهواء لا تحيا دقائق بغير تنفس ولا يصلح دمها ولا يحفظه من العناصر الضارة ولا يمده بالعناصر المصلحة الا التنفس وكذلك يكون تنفسها الهواء الذى تتنفسه هو مقياس صحتها ونموها وحيويتها » (٢٨) .

ونظرا لاهمية النقد كان « اصلاح النقد هو حسبنا » (٢٩) .

والنقد نوع من الادب : « ان النقد الادبى هو بذاته عمل أدبى بكل ما فى الادب من معنى الفن او بعبارة اقرب : النقد الادبى ادب بل هو ادب من أشق انواع النتاج الادبى والادب الانشائى . وعمل الناقدين الجديرين بهذا الاسم اعسر من عمل الادباء المنشئين » (٣٠) .

ومهمة الناقد « هى ان يناضل فى سبيل الحرية فبالنقد تتحقق الحرية الكاملة والانسانية الشاعرة بنفسها تعمل دائبة فى سبيل تقرير حريتها .

(٢٦) « الشعر اليوم » ، الادب ، مارس ١٩٦٤ .

(٢٧) « النقد » ، الادب ، ابريل ١٩٥٦ .

(٢٨) « النقد والمجتمع » ، الادب ، ابريل ١٩٥٨ . قارن ت . س اليوت : « يجدر بنا ان نذكر أنفسنا بان النقد كالتنفس لا مناص منه » (التقاليد والموهبة الفردية — ترجمة د . محمد مصطفى بدوى ، الادب ، مايو ١٩٥٦) .

(٢٩) « قال المسئولون » ، الادب ، مايو ١٩٦٠ .

(٣٠) « النقد الادبى اليوم وادارة النقد » ، الادب ، مارس ١٩٦٥ .

والنظم السياسية المعاصرة على اختلافها تفسر الحرية تفسيرات مختلفة وعلى الناقد أن يصحح معنى الحرية ويؤيدها ويتمسك بها ويناضل من أجلها » (٣١) .

والنقد يعلم ممارسيه الديمقراطية : « لا كالنقد مرانة على الحرية وتدريبا على الديمقراطية ورياضة على لقاء الراى بالراى واحتراما للمخالف وصونا للكرامة » (٣٢) .

ويحاول الاستاذ ان يرسى تقاليد نقدية تدنو بالنقد من الموضوعيه قدر المستطاع : « لئن صح ان الانسانية اليوم فى مستواها الحالى تصيب من هذا التسامى قدرا يذكر فانى لاطمع فى ان اطلب الى تساميها ان يثبت فى افقه العالى حتى يجيب عما اوجه اليه من الاسئلة اجابة جهيرة واضحة لاشية فيها من المداراة وآمل اذ ذاك ان تكون الاجابة عن تلك الاسئلة حين تقدم بين يدى كل نقد تقاليد نقدية تقرر وترسخ امام كل نقد وتقوم الاجابة عنها بين يدي كل نقد فى اى واد من اودية المعرفة. وتلك الاسئلة هى :

١ — ما الباعث على النقد ؟

٢ — ما علاقة الناقد بالشخص المنقود ؟

٣ — ما مدى صلة الناقد بالموضوع المنقود ؟ (٣٣)

ولكى يؤدى النقد وظيفته يجب ان يستهدف الوصول الى الحقيقة ويلتزم جانب العدل : «التقدير الصحيح والحكم النزيه هما فى كل جانب من جوانب الحياة صورة الحق والعدل أيا ما كان ذلك العدل : فرديا أو جماعيا ، علميا أو عمليا ، فنيا أو عقليا أو غير ذلك . والحق ميزان الكون والعدل قسطاس الوجود واى هزة مهما تكن خفيفة فى هذا الميزان تذهب الثقة وتشيع الفوضى فتقتل النشاط وتحطم الكيان سواء أكانت هذه الهزة خطأ غير قصد وسواء تناول غير عمد ام كانت اصرارا وتصميما » (٣٤) .

وينبغى ان يتوافر فى الناقد والمنقود على السواء « نبيل المقصد وفروسية القلم وترفع اللسان وصفاء الطوية واعتقال الهوى » (٣٥) .

كذلك ينبغى « ان يكون الناقد متخصصا فلا يدخل فى كل نوع من الفنون الادبية ويجرا على

(٣١) « لقطات من ندوة : مهمة الناقد فى المجتمع المعاصر » الادب ، يناير ١٩٦٢ .

(٣٢) « التعايش الفنى » ، الادب أكتوبر ١٩٦٠ .

(٣٣) « نقد كتاب : الناصر محمد بن قلاوون » ، الادب ، مارس ١٩٦٥ .

(٣٤) « مقاييس تقديرنا حبر على ورق » ، الادب ، ديسمبر ١٩٥٩ .

(٣٥) « النقد » ، الادب ، ابريل ١٩٥٦ .

نقد الشعر بفنونه والنثر بفنونه جميعـــا كذلك ويحسبه الاغمار صيرفيا فى ذلك كله » (٣٦) وان يكون واسع الثقافة وافر الحظ من « الزاد المعنوى الذى يقيم كيانه ويعينه على القيام بعمل يحتاج الى فضـــل قوة كالنقـــد على ما ادركنـــا من حقيقته » (٣٧) .

وينبغى ان يكون الناقد مرهف الحس قـادرا على اجتياز التجربة التى مر بها الاديب : « النقـد الادبى والفنى بعامة ليس الا معاناة لممارسة صاحب الادب الفن ومشاركة له فيها يحمل الناقد نفسه عليها ويدفعها اليها فيحتاج فى ذلك الى قدر هائل من التهيؤ النفسى والاستشفاف الوجدانى الذى فاض به كيان الأديب وصاحب الفن حين تملـكته تلك الحال النفسية وعاشها بعنائها وسعادتها»(٣٨)

ويأسف الاستاذ لاننا لا نملك فى ادبنا العربى تراثا نقديا يعتد به : « ان العرب لم يعرفوا علم النقد او فن النقد فى عصر من العصور فلم يحددوا له رسما ولا عرفوا له اسما ولا اشتقوا من اسـمه فنا » (٣٩) .

وآفات النقد العربى راجعة الى قلة حظ أصحابه من الحرية : « ان كل ما يصيب النقد عندنا اليـوم وكل ما اصابه منذ زمن غير قصير قد مضى انما سببه ان اصحاب هذا النقد ليسوا احـرارا فى انفسهم حرية المؤمن بالحرية لا حرية المنحرف فى فهمها او هم ليسوا كرماء على انفسهم تلك الكرامة المعتزة التى تأنف من الاسفاف فى قول او فعـل لانه يجرحها ولو لم يكشفه احد او يعرفه احد»(٤٠)

ـ ٦ ـ

كان الاستاذ يؤمن بوجوب معرفتنـــا تراثنا الفكرى والاجتماعى معرفة شاملة دقيقة ، لان هذا التراث ليس شيئا مضى وانقضى ، وانما هو قـــوة فعالة تمارس عملها فى حياتنا الحديثـــة وتوجه افكارنا دون وعى منا فى أغلب الاحيان (٤١) .

والعناية بالتراث عنصر لا غنى عنه لمن يريد ان يتقدم : « ان للنهضات عناصر اولها تراث يتلقى عن الاسلاف فلا بد لنا لكى يصح الاساس الاول لنهضتنا من سياسة سنوات ثابتة تتعاون فيهـا اجيال وتعمل لها وزارات وتجد فى سبيلها هيئات وتبذل اموال وترصد جهود » (٤٢) .

ف « التراث بطبيعته ليس الا قوة دافعة » (٤٣) و « الشعور بالتراث وجعله مادة لغد اصله ثابت وفرعه فى السماء هو سنة الحياة فى الاحيـــاء الجديرين بالحياة » (٤٤) .

ولكى نحمى تراثنا « ينبغى ان نصـــدر اربع تشريعات عن :

- وجوب التبليـغ عمـا فى حـوزة الافـراد والهيئات غير الحكومية من المخطوطات .
- اعطاء الدولة حق تصوير المخطوطات التى فى حوزة هؤلاء الافراد او الهيئات .
- استيلاء الدولة علـى النـــادر النفيس من المخطوطات بتعويض .
- منع خروج المخطوطات من مصر والعقـــاب الرادع لمن يحاول ذلك » (٤٥) .

ـ ٧ ـ

وكان يؤمن بأن التطور هو قانون الكون الازلى فعليه مدار الرقى والتخلف معا . وكما ينطبق هذا القانون على عالم الموجودات الحسية ، ينطبق على دنيا الافكار والموجودات النظرية .

يقول : « هذه الحياة ليست الا امواجا متلاحقة وخطى متصلة والتطور ليس الا تقدم الركب وسير الجماعة لا ينقطع فيه احد عن احد ولا ينفصل فيه جزء عن جزء » (٤٦) .

ويقول : « التطور كما هو معلوم تحـول وتغير يوائم به الكائن بين نفسه وبين تغيرات الدنيـــــا المستمرة حوله .

والكائن الصالح للحياة الذى يدرك ضرورة هذا التحول والتجدد ويتهيأ له ويعين عليه اذا ما اهتدى الى اتجاهه .

---

(٣٦) « النقـد الادبى اليوم وادارة النقد » ، الادب ، مارس ١٩٦٥ .

(٣٧) المصدر السابق .

(٣٨) المصدر السابق . وهنا يلتقى الاستاذ مع ستانلى هايمن الذى يقول : « ان الناقد بحاجة الى ان يحسن شيئا من تجربة الاديب الخالق والا عجز عن أن يفهم مشكلات الخلق الفنى » (النقد الادبى ومدارسه الحديثة ، ج ١ ، ترجمة الدكتورين احسان عباس ومحمد يوسف نجم ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٥٨ ، ص ١٧٧)

(٣٩) « النقد والحياة » ، الادب ، مايو ١٩٥٦ .

(٤٠) « حديث مع الأمناء » ، الأدب ، ديسمبر ١٩٦٢ .

(٤١) ان ماكان يعنيه الاستاذ بكلمة « التراث » قريب جدا مما يعنيه ت . س . اليوت بكلمة « التقاليد » . ونقاط التلاقى بينهما حول هذا الموضوع كثيرة وواضحة .

(٤٢) « تراثنا على الايام » ، الادب ، مارس ١٩٥٩ .

(٤٣) « التراث والحياة : اقوة دافعة ام مانعة » ، الادب ، يناير ١٩٦٤ .

(٤٤) المصدر السابق .

(٤٥) المصدر السابق .

(٤٦) « عبد الرحمن شـكرى : بين العداء والوفاء » ، الادب ، يناير ١٩٦١ .

والتطور بهذا مرونة واستجابة للمؤثرات فمن تهيأ لها وفر على نفسه الكثير من الخسائر ومن لم يتهيأ لها تعرض لخسارة فى الوقت وفى النفس ثم تم التطور فى حياته هو كارها او راضيا » (٤٧)

و « التطور هو سنة الحياة ودستور الوجود وكل فهم أو ابداء راى او تاريخ لحقيقة من الحقائق لن يصح ويسلم الا اذا قام على أساس من فهم تطورها ومن اين بدات والى اين تتجه وما خطواتها فى اتجاهها وعلى ضوء هذا كله قد يمكن القول بشىء فى مستقبلها ومصيرها فيكون ما يقال عن غدها اقرب ما يكون الى الصواب ما دام ماخوذا من فهم صائب لماضيها وحاضرها واتجاه تطورها »(٤٨)

ويقول : « التطور سنة كونية وخطة حيوية تتقدم بفضلها الدنيا ويرتقى الناس » (٤٩) . انه « دستور الرقى وخطة التقدم لو آمنتم به — ولا ملجأ لكم منه الا اليه — لفهمتم ظواهر التغير فى الحياة الادبية فهما صائبا فاستطعتم المشاركة الموفقة فى تسديد خطواتها اذ تعتبرون بماضى تجاربها وتستبينون خطة سيرها » (٥٠)

وهذا الايمان بالتطور هو الذى كان يجعل الاستاذ يؤمن بالشباب. انهم فى تسميته «أصحاب الغد» (٥١) و « الابناء الذين نحب نحن آباءهم أن يكونوا خيرا منا واكمل » (٥٢) و « ان هؤلاء الشبان هم صناعة التطور وعدة المستقبل وانهم كما قال الاولون خلقوا لزمن غير زماننا وان مبلغ الكمال فينا هو الشعور بالنقص نتلافاه فيهم »(٥٣)

ومرة اخرى يقول : « اما انى لائق بالشباب ثقة تعدل الضنانة به والحرص على صحته النفسية والخلقية وانى لانتظر منه الخير دائما رغم عبث العابثين قديما وحديثا فعنده المعتصم الذى يحمى حرمة الحقيقة ويصون كرامة الرأى » (٥٤)

(٤٧) « الاسلام والمستقبل » ، الادب ، ديسمبر ١٩٦٣ .

(٤٨) « احياء الفصحى باستعمال العامية » ، الادب ، يناير ١٩٦١ .

(٤٩) « التطور الادبى بين التفاؤل والتشاؤم » ، الادب ، نوفمبر ١٩٥٩ .

(٥٠) المصدر السابق .

(٥١) « مع الرسالة والثقافة امس واليوم » ، الادب ، أكتوبر ١٩٦٣ .

(٥٢) المصدر السابق .

(٥٣) المصدر السابق .

— ٨ —

توفى الاستاذ الخولى وبقى على الدولة واجب كبير نحو ذكراه والعمل على ان تظل قدوته وشخصيته من الامثلة الحية دائما .

فعليها ، أولا ، أن تطبع مؤلفاته التى كانت تحت الطبع حين وفاته . وهذه تشمل الجزء الثانى من كتاب (المجددون فى الاسلام) ، (فى الحكم) ، (تجديد الدين) ، (قوميتنا واسسها) ، (الاسلام بعقل اليوم ولسان اليوم) ، (روح التاريخ من الدين والفن والاجتماع) .

وعليها ، ثانيا ، ان تعيد طبع كتبه التى نفدت من الاسواق . وهذه تشمل : (فن القول) ، (فى الأدب المصرى) ، (رأى فى أبى العلاء) (مالك بن انس) .

وعليها ، ثالثا ، ان تجمع شمل مقالاته المنثورة فى بطون الصحف والمجلات ، مما يحتاج الى تتبع دقيق ، وفى مجلة (الادب) وحدها اكثر من مائة من هذه المقالات . .

وعليها ، رابعا ، ان تحاول الحصول على المسرحيات القليلة التى كتبها ، وقدمها جوق عكاشة قديما ، لان دراسته لا يمكن ان تكتمل دون الوقوف على هذا الجانب من نشاطه . .

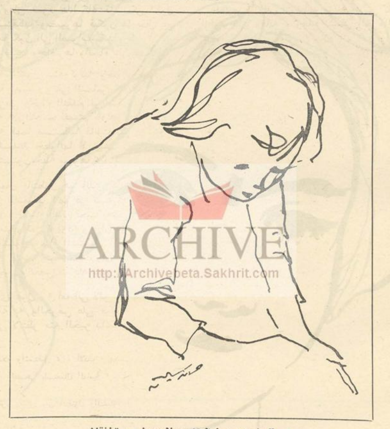
وعليها ، خامسا ، ان تولى مجلة (الادب) رعايتها فتهيىء لها من الاسباب ما يعينها على مواصلة الحياة على هدى المبادىء التى رسمها لها صاحبها . .

على الدولة ذلك كله وعليها غيره مما لا نطيل فيه ، لان فضل الاستاذ الخولى على النهضة الادبية فى مصر والشرق اوضح من ان يحتاج الى بيان ، والدولة — فيما نثق — هى خير من يقدر هذا الفضل .

(٥٤) « ذكريات وجب نشرها لحرمة الحقيقة وكرامة الراى وسلام الشباب » ، الادب ، مارس ١٩٦٠ .



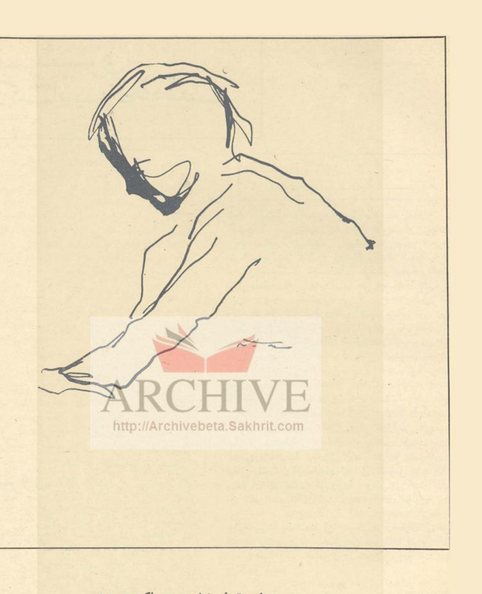
للشاعر حسين جليل



فى الحفرتين ، ذبالتان ، بلا وميض ، تخفقان
فى عتمة الليل الطويل ... على مدارات الدخان
تتسربان ... وتخفتان ... بلا زمان أو مكان
وعلى سنا الينبوع ، يا أحلى الصبايا ، تلهثان
... الزئبق اللألاء ، فيه تجدفان ، ... وتغرقان
يا نكهة العذراء ، يا فوح الطفولة ، يا سناها
ياحضرة الغدران ، يانسغ البراعم ، ياشذاها
يا حبة الرمان تسطع لهفة البلور فيها ...
يا « نبعة الريحان » ... تورق فى مفارق زارعيها
يا « طفلة » ... ،



يا ضوء قنديل ينير سرى ابيها
لم يبق فى افقى ، لزهرك ، غير اشتات السحاب
الريح تنثرها ، وتذروها ، على غبش الضباب
وذبالتين ، بلا وميض ، تخفقان ... مع السراب
فى حفرتين عليهما .. تفتر اطواق العذاب .. .
يا « طفلة » ... ،



لم يبق لى منها ، سوى ذكرى هواها
وشذى براءتها ، وطيف عيونها ، وصدى خطاها
.. ويح «البراعم» .. يا لكهل متعب خفقت رؤاها
في دربه ، فمضى .. يطاردها ، ليبعث من صباها
بقيا صباه ، ... وذكريات أطلعتها مقلتاها
... ويح الطفولة ،
أى قلب لا يذوب على لظاها
ويموت شوقا ، دونما لقيا
... ويحلم فى جناها

شيشرو وكتاب الخطيب

بقلم الدكتور
محمد سليم سالم

سيشرون

اسم عاش فى كل قطر وزمان، علما على الفصاحة والبيان . فهو بحق ثانى خطباء العالم ، وأول خطباء الرومان . غير أن ديموسثنيس سبق فى الفضل لسبقه فى الزمن ولاستخدامه لغة أكثر سلاسة وطلاوة . أما سيشرون فيمتاز بالجد ومحاولته تسلق ذرى الخطابة منذ نعومة الصبا . كما يمتاز بغزارة الانتاج وتنوع المؤلفات وكثرة الرسائل التى خلفها بعده . كما أن لسيشرون فضل التحكم فى لغة تحتاج الى الكد وبذل الجهد . وقد أحسن كل من بلوتارخ وكوينتليان فى المفاضلة بينهما . الا أن كل مقارنة بينهما وان طالت وأى جدل فى تفضيل أحدهما على الآخر وان كثر أمر لا فائدة فيه ولا طائل تحته . ويكفى المرء أن يعرف أنهما عظيمان ، كل فى زمانه وفى وطنه .

اختلف الخطيبان فى نشأتهما ، وان اتحدا فى نضالهما عن الحرية ، ودفع كل منهما حياته ثمنا لهذا النضال . نشأ ديموسثنيس يتيما محروما قسا عليه أوصياؤه وسلبوه ثروة طائلة تركها له أبوه الذى كان قد اختار لابنه هؤلاء الأوصياء ، فغدروا بالعهد وجنوا على الطفل الصغير شر جناية فحرموه من التعليم ومن المال ، ومنعته والدته شفقة به من ارتياد الملاعب الرياضية . فشب ضعيف الجسم قليل العلم والمال حتى اربى على السابعة عشرة من عمره . وتربى سيشرون فى كنف والد عليل يقطع وقته بقراءة الأدب الرومانى القديم متنقلا بين رومة وبين قريه أربينوم Arpinum مسقط رأس سيشرون . وكانت عائلة سيشرون تنتسب الى طبقة الفرسان ، الا أن سيشرون يعتبر رجلا عصاميا homo novus ، اذ لم يسبق لأحد من افراد أسرته أن ارتقى منصب القنصلية قبله . وكان مولده فى الثالث من شهر يناير من عام ١٠٦ ق.م ، كما يخبرنا هو نفسه فى رساله الى صديقه اتيكوس .

وقد بدأ سيشرون تعليمه فى المدارس اليونانية بناء على نصيحة زوج خالته . وكانت المدارس التى تدرس باللاتينية فى ذاك العصر يترفع عنها السادة الذين يفضلون ارسال أبنائهم الى المدارس الأجنبية . وبعد أن أتم تعليمه فى رومة ، رحل الى أتينة لينهل من ذلك المنبع الصافى . وعندما جاء مولو الرودى الى رومة ، كان سيشرون أحد تلاميذه . وبعد أن جاوز سيشرون العشرين ، رحل مرة أخرى الى مولو فى جزيرة رودوس لينهل من علم ذلك المربى الذى درس عليه أكثر معاصرى سيشرون ، ولا سيما يوليوس قيصر .

وهناك قصة طريفة تحكى عن سيشرون ومولو فى تلك الفترة الأخيرة . فقد كان من عادة مولو ، بعد أن يستمع الى تلاميذه يقرأون عليه ما دبجوا من موضوعات ، أن يعلق على انشائهم قادحا أو مثنيا . غير أنه لما قرأ عليه سيشرون موضوعه ، بقى مولو صامتا لا ينطق . فسأله سيشرون عن سبب ذلك . فأجابه : لقد ضاع مجد يونان كله ولم يبق لها غير الفصاحة والبلاغة ، والآن أرى شابا رومانيا قد سلبها حتى هذا الفخر !

درس سيشرون القانون ، كعادة الرومان ، تلميذا لسكايفولا • ولكنه لم يكن محبا للتفريعات القانونية، وكان كل همه أن يقبض على ناصية البلاغة •



وكانت أول قضية جنائية ترافع فيها سيشرون قضية لها خطرها وقد رفض قبولها كثيرون من خطباء روما البـــارزين • وتلك هى قضـــــية روسكيوس Roscius من بلدة اميريا Ameria الذى أتهم بقتل والده ، الذى ذهب فى الحقيقة ضحيه مؤامرة دبرها له بعض أعدائه بمعونه من خريسوجونوس ، أحد موالى سلا الأثرياء • وقد نجح هذا العتيق فى الزج باسم والد روسكيوس فى قائمة من أهدر دمهم، وبعد قتله وبيع أمـلاكه المصـــــــادرة ، اشترى خريسوجونوس هذه الممتلكات بثمن بخس • وقد حاول المدبرون لهذا الجرم التخلص من روسكيوس، فترك قريته ولجأ الى رومة ، وعاش فى كنف سيدة رومانية من سيدات الطبقة العليا • ولما عجز أعداؤه عن قتله غيلة ، لجأوا الى اختلاق هذا الاتهام ورموه بقتل أبيه • والدفاع عن روسكيوس من الناحيـــة القانونية لا يحتاج الى جهد أو بيان • فاذا كان والد روسكيوس قد أهدر دمه ، فقد حل قتله • واذا لم يكن دمه مهدرا فلم صودرت أملاكه • غير أن الخطر كان يكمن فى قوة مولى سلا ونفوذه ، فلا يستطيع أحد أن يقف فى سبيله • وقد كان سيشرون جريئا فى قبوله الدفاع عن روسكيوس فى ذاك الوقت الذى تجبر فيه سلا وطغى عتقاؤه • وقد هاجم سيشرون خريسوجونوس بكل قوة ، ولكنه تلمس المعـــاذير لسيده • فليس من المستطاع ان يعلم سلا الغيب وأن يطلع ، مع كثرة شواغلـــــه ، على كل صغيرة وكبيرة يأتيها أتباعه •

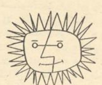
« انك تخطىء ، ياخريسوجونوس ، ان وضعت أملك فى بقاء ما شريت فى القضاء على هذا الفتى ، لا فى تلك الأعمال التى قام بها سلا • واذا لم يكن لك سبب للرغبة فى القاء مثل هذه النكبة على هذا الفتى البائس ، واذا كان قد سلم اليك كل شىء ، ما عدا روحه ، ولم يحتفظ باى شىء من مال أبيه حتى على سبيل الذكرى ، فانى أسائلك بالآلهة الخالدين : ما هذا الظلم البشع ؟ وما هذه الطبيعه الوحشيـــة الغاشمة ؟ متى كان هناك لص ، مهما كان لعينا ، متى كان هناك قرصان مهما كان متوحشا ، يفضل أن يسحب أسلابه مضرجة بالدماء ، اذا كان يستطيع الاستيلاء عليها كاملة غير منقوصة بدون اراقه دم• انك تعلم أن هذا الفتى لا يملك شيئا ، وانه لا يجرؤ على القيام بشىء ، وانه لا يستطيع عمل شىء ، وانه لا يفكر على الاطلاق فى الاضرار بمصالحك ، وانك لا تستطيع أن تخشاه ، ولا ينبغى لك أن تبغضـــه ، وانك لا ترى شـــيئا قد بقى فى يديه تستطيع أن تنتزعه منه ، الا اذا كنت تظن أن من البشاعة أن يجلس هذا فى دار القضاء مرتديا ثوبا ، وقد طردته عاريا من أملاك أبيه كما يخرج الغريق بعد تحطيم سفينته • كأنك لا تدرى أن هـــذا الفتى تطعمـــه وتكسوه كايكيليا ابنة بطل جزائر البليار وهى أخت نيبوس ومن النساء اللاتى ينظر اليهن بعين الاجلال والاعتبار ، وان أخاها قد زينه المجد وأن لها أعماما من أكبر العظماء والأثرياء • ومع ذلك ، وعلى الرغم من أنها امراة ، فقد عملت بفضيلتها على أن تنال هى نفسها مديحا وثناء خاصا لا يقل فى المرتبـة عن أى شرف تحظى به من مجد هؤلاء » •

وبعد هذه القضيه ترك سيشرون رومة خوفا على نفسه وخشيه انتقام هذا المـــولى المتغطرس • ولكن سيشرون نفسه فى كتابه بروتوس يدعى أن سبب سفره الى المشرق كان مرضه وانحراف صحته بعد الجهود المضنية التى بذلها فى دور القضاء •

وبعد أن عاد سيشرون ، عين صرافا quaestor فى غرب صقلية فى سنة ٧٥ وكانت رومة فى ذلك الوقت تعانى من قحط شديد• فأرسل اليها سيشرون حبوبا كثيرة بأسعار معتدلة ، مما جعله ، وهو فى غرور الشباب ، يؤمن بان اسمه يردد على كل لسان لا فى رومة وحدها ، بل فى جميع ايطاليا •

وكانت علاقة سيشرون بصقليه حجر الزاوية فى مجده الخطابى • واحتلاله للصـــــدارة بين خطباء رومة ، ذلك أن فيريس Verres الذى حكم صقلية فى سنة ٧٣ أمعن فى السلب والنهب فلم يترك شيئا ذا قيمة الا أخذه ، بل لم تنـــج منه حتى معـــابد الآلهة والتماثيل المقدسة • وبعد انقضاء فترة حكمه، طلب أهل صقلية من سيشرون رفع دعوى السلب de pecuniis repetundis ضد فيريس • وكان يدافع عنه أعظم خطبـــاء رومة فى ذلك الوقت ، هورتنسيوس • ورأى فيريس وأصدقاؤه ان أفضل وسيلة للدفاع عنه هى ابعاد سيشرون عن القضية• فأوعزوا الى رجل يدعى كوينتوس كايكيليوس تيمز أن يتقدم الى المحكمة ليطلب اليها اســناد اتهـــام فيريس اليه لأنه أحق بذلك من سيشرون • وكان هـــذا الدفع الفـــرعى يسمى divinatio ولـكن سيشرون نجح فى اقناع المحكمه باسناد اتهـــام فيريس اليه • ولما علم فيريس بذلك ، فر الى المنفى، وبذا انتهت القضية • ولكن سيشرون نشر الخطبة

التى كان يريد القاءها فى اتهام فيريس • ومن ذاك الحين بزغ نجم سيشرون واخذ نجم هورتنسيوس فى الأفول ، ذلك لأن هورتنسيوس بعد ان ارتقى منصب القنصليه تقاعس عن بذل الجهد الذى كان يبذله من قبل فى دور القضاء •



وعندما تولى سيشرون منصب البريتور اظهر حبه الدفين لبومبى ، ذاك الحب الذى شقى به سيشرون ، فقد كان من جانب واحد فقط • فوقف سيشرون يخطب فى جماهير الرومان مؤيدا اقتراح رجل من أتباع بومبى يسمى مانيليوس باعطاء بومبى سلطات واسعة • وكان بومبى فى ذاك الوقت قد عهد اليه بالقضاء على القرصنه فى البحر الأبيض ، وكان شرها قد عظم ، واشتد خطرها حتى هدد القراصنة ايطاليا نفسها •

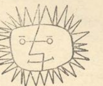
وقد استفاد سيشرون من انضمامه الى صفوف بومبى عند ترشيحه نفسه لمنصب القنصلية •

وفى أثناء تلك السنة التى قضاها سيشرون فى دست القنصليه دبر أحد الرومانيين من أبناء الأسر العريقة ، بعد أن نزل الى الدرك الأسفل وأغرقته الديون ، مؤامرة لقتل القنصل (سيشرون) وانتزاع الحكم عنوة • الا ان امرأة من نساء الطبقة السفلى فى روما عندما سمعت من خليلها ، وكان أحد أعضاء المؤامرة ، بعض اخبار المؤامرة أسرعت الى سيشرون وأخبرته بما علمت • وطلب منها سيشرون كتم السر ودوام الاتصال بخليلها وأصدقائه ، واخباره (سيشرون) بكل ما يحدث • وعندما تم لسيشرون الاطلاع على كثير من أسرار المتآمرين ، هاجم كاتيلينا فى مجلس الشيوخ هجوما عنيفا ، فلم يستطع كاتيلينا الا أن يخرج من روما وأن ينضم الى أتباعه الذين حشدهم فى شمال ايطاليا • ولكن أعضاء المؤامرة الذين بقوا فى روما ولم يلحقوا بكاتيلينا اتصلوا سرا بوفد جاء من بلاد الغال الى روما ليطلب من السلطات المسئوله رفع الضرائب الفادحه عن كواهلهم • وقد سلمهم أعضاء المؤامرة رسائل الى رؤسائهم فى بلاد الغال يطلبون فيها انضمام بلاد الغال الى صفوف كاتيلينا الذى سيجيب مطالبهم بعد توليه الحكم • ولما علم سيشرون بذلك ، فاجأ أعضاء الوفد بعد خروجهم من روما على قنطرةقريبه من رومه واستولى على الرسائل التى كانت معهم • وعندئذ أمر بالقبض على المتآمرين ، وعرض الأمر على مجلس الشيوخ الذى أمر باعدامهم • وأسرع سيشرون فى تنفيذ قرار مجلس الشيوخ خشيه أن يحاول بقية أتباع كاتيلينافى روما انقاذهم • وبعدخنق المتآمرين، وهى الطريقة العادية فى تنفيذ أحكام الاعدام فى رومه ، سارع سيشرون الى اعلان الخبر فى كلمة واحدة : عاشوا vixere • وأرسل سيشرون زميله فى القنصلية لمحاربه كاتيلينا ، فهزم كاتيلينا وقتل فى المعركة • غير أن حزب الشعب Populares الذى كان يرأسه قيصر بدأ يثير النفوس ضد سيشرون ، متهما اياه بأنه هدم احد أركان الدستور الرومانى ، عندما لم يسمح لمن قرر مجلس الشيوخ اعدامهم أن يلجأوا الى الاستئناف امام الشعب • وكان من الأمور التى لها دلالتها أن نقيبا من نقبا العامه من أتباع بومبى ، حبيب سيشرون ، وقف ليمنع سيشرون بعد أن انتهت مدة قنصليته من أن يقسم اليمين المعتادة • ولكن سيشرون أقسم يمينا غير المعتادة بانه أنقذ وطنه من شر كاتيلينا وأتباعه•



وفى اثناء ذلك عاد بومبى من الشرق ، وبعد أن سرح جنده ، طلب الى مجلس الشيوخ أن يقر تنظيمه للمشرق وأن يمنح جنوده اقطاعيات زراعية • ورفض مجلس الشيوخ كلا الطلبين • وزمجر بومبى ولكنه لم يستطع أن يفعل شيئا • غير أن يوليوس قيصر رأى فى حيرة بومبى ورفض مجلس الشيوخ فرصته الذهبية • فعقد حلفا بينه وبين بومبى وكراسوس فى سنة ٦٥ ق•م• واعتمادا على هذا الحلف ، فاز قيصر بمنصب القنصليه التى ذاعت فى التاريخ باسم « قنصلية يوليوس قيصر » ، لأن قيصر لم يأبه فى أثنائها بمعارضة زميله فى القنصلية ولجأ الى الجمعيات الشعبية ليقطع الطريق على تسلط مجلس الشيوخ على الحكم • ونال جنود بومبى اقطاعيات طبقا لقوانين يوليوس الزراعية • وضجر سيشرون ولكنه لم يستطع عمل شيء • وتلفت سيشرون فرأى حوله نبلاء ضعفاء ، ورعاعا ثائرين تحت قيادة محنكة، ورأى معبوده بومبى وقد انضم الى عصبة الأشرار ، فانطوى على نفسه يدرس ويؤلف • وقد عادت هذه الفترة العصيبه بالخير على الآداب الرومانيه •

ولما اقترب موعد نهايه قنصلية يوليوس قيصر بدأ سيشرون في التحرك • وخشى قيصر من لسانه وبيانه • وآمن أولا بأخـــذه باللين ومداراته • فطلب اليه أن يذهب معه في حاشيـــته كنـائب legatus لى بلاد الغال ، أو يقبل القيام بجوله تفتيشية في أنحاء الامبراطوريه • ولكن سيشرون ابى واستكبر • فقبوله منحه من يد قيصر ، محطـم



الدستور الروماني، يعني تخليه عن مبادئه وعقيدته • بل ان سيشرون اخبر رئيس مجلس الشيوخ بعزمه على مناقشه مشروعيه قوانين قيصر ازراعيه • ورای قيصر أن الخطر كل الخطر فى ترك سيشرون حرا طليقا ، ومال الى رغبـــة كلوديوس فى نبذ أسرته العريقة والدخول عن طريق التبنى في صفوف العامه plebs ليتسنى له ان يعين نقيبا (تربيون) ، وبذلك يتمـــكن من مهاجمـــــه سيشرون • وكان سيشرون قد شهد ضد كلوديوس فى قضيه انتهاك كلوديوس لشعائر الالهـــه الطيبه Bono Dea وتخفيه كامرأة ودخوله بين النساء ليحظى بمقابلة امراة قيصر • وقد طلق قيصر زوجتـــه هذه لان « امرأة قيصر يجب أن تكون فوق الشـــبهات » • وعندما قدم كلوديوس للمحاكمه ، زعم أنه لم يكن فى رومة في ذلك اليوم • ولكن سيشرون كذبه وشهد بأنه رآه في رومه في ذاك اليوم • ومن ذاك الوقت احتدم العداء بينهما ، ونشأ ذلك العداء الذى لاقى منه سيشرون ظلما وعنتا والذى انتهى بمقتل **كلوديوس** •

ولما كان التبنى عملا دينيا خاضعا لرئيس الكهنة pontifex maximus ، وهو يوليوس قيصر ، فقد كان من المحتوم موافقته على دخول كلوديوس فى أسرة بليتبيه بالتبنى • ولمـــا رأى قيصر رفـــض سيشرون وخشى مغبه تركه حـــرا ، وافق على أن يتخلى كلوديوس عن أسرته الارستقراطية، وأن يدخل في صفوف العامه • فتم لكلوديوس ما أراد • وكان أول عمل أتاه هذا المارق المأفون بعد انتخابه نقيبا (تربيون) هو أنه حصل على قرار « بنفى كل من حرم رومانيا من حق الاستئناف أمام الشعب » • وكان هدفه الوحيد طبعا هو سيشرون •

وتلفت « سيشرون » حوله ، فرأى قيصر يؤازر كلوديوس ، ورأى بومبى يهرب من رؤيته ان ذهب لمقابلته ، ورأى أعضاء مجلس الشيوخ ولا حول لهم

الا لبس السواد • فخرج من رومة مقهورا • وما كاد يخرج ، حتى هـــدم كلوديوس داره (دار سيشرون) وأهداها الى الهة الحريه • والهة الحرية بريئة من هذا العمل الشائن •

الا أن سيشرون وجد في منفاه أصدقاء كان جل همهم اسعاده وادخال السرور على قلبه ، وبرز في رومة أصدقاء قابلوا كلوديوس بمثل عمله وقاوموه على طريقته ونهجه • وما لبث كلوديوس ان انقلب على بومبى • ورأى بومبى خطأه في التضحيه بمن أحبه • وبدأت الدعوة الى الغاء قرار نفى سيشرون ومطالبته بالعودة الى وطنه • وعاد سيشرون عودة المظفر ، وهو يهتز طربا عند وصفه للتـرحاب الذى قوبل به في قرى ايطاليـا أو في مدينـــه رومة نفسها •

ولولا أن رسائل سيشرون التى أرســلها الى صديقه تيكوس والى أهله وخلانه قد بقيت ونشرت بعد موته وبدون اذنه ، لما وجد أحد وجها للطعن فى مسلك سيشرون • الا ان رسائله جنت عليه • فهى تقطر دما لا دموعا • وهى مليئة بالنقد الذاتى والاشارات الى جبنه وعدم مقاومته الشر بالشر ، وبالالفاظ البذيئة التى وصف بها نفسه واستسلامه • والحق أن الحـــكم على شخصيه سيشرون من هذه الرسائل التى لم يكن من المحتم أن يطلع عليها أحد غير من ارسلت اليهم فيه ظلم واجحاف • وسيشرون خطيب بليغ يسترسل فى وصف آلامه وقلقه وحزنه ومحاسبة نفسه حتى يبلغ الذروة •

وبعد ان عاد سيشرون وجد أن الحمله السياسية باقيه على حالها ، فمال الى المهادنه • كما ان الغطاء الذى ران على قلبه كان قد كشف ، وظهر له الناس على حقيقتهم • فصرف وكده في اصـــلاح حاله واستعادة داره وبنائها • ثم انتابته كوارث عائلية • فتازمت العلاقه بينه وبين زوجته تيرنتيا ، فطلقها بعد زواج دام أكثر من ثلاثين سنه • ثم ماتت ابنته يوليا التى كان يحبها حبا شديدا • فحزن عليهـا حزنا عميقا • وأغلق على نفسه باب داره ، وحرم على زوجه الصغيرة التى اقترن بها بعد طـــلاقه من تيرنتيا دخول داره ، ثم طلقها بعد ذلك لانها لم تنجح فى مواساته • وملأت رأسه أفكار غريبة ، فأراد ان يضع ابنته فى مصاف الخـــالدين وأن يبنى لها المذابح والمعابد • ولكن صديقه الحميم ، أتيكوس ، كان الى جواره يواسيه ويخفف من وقع المصـــاب عليه • ومن الرسائل الخـــالدة التى ارسلت الى سيشرون لمواساته فى محنته، رسالة من سوليبيكيوس Sulpicius بدأها بالتفجع على من قضى عليهـــم عند تدمير قرطنجه وكورنثة وسقوط الجمهـــوريه الرومانيه وهيام أبنائها بما لا يفيد أو ينفع فى

هذه الحياة وتحكم ثلاثة أفراد فى جميع الشـئون السياسية فى المدينة وفى الولاية • ثم قارن بين ذهاب روح واحدة وذهاب كل هذه الالوف المؤلفة من الناس •

ثم توالت الحوادث وتفاقم النـزاع بين قيصر ومجلس الشيوخ • وكان بومبى على الرغم من ميثاق لوكا سنة ٥٦ قد أخذ يبتعد عن يوليوس قيصر ولا سيما بعد موت زوجه يوليا ، ابنة قيصر ، وبعد سقوط كراسوس وابنه فى الحرب البارثية • ودبت الغيرة الى قلب بومبى عندما رأى أمجاد قيصر فى بلاد الغال • ووقع سيشرون فى حيرة من امره : الى أى الفريقين ينضم ؟ وليس فيهما حظ لمختار • فالنبلاء يحارون بما سيفعلون ان هم انتصروا ، ولكنه يعلم أنهم حزب الدستور وحزب الجمهورية، ثم أنه يخشى استهتار قيصر بالحريات وبالأرواح • وقف سيشرون بعيدا ينظر الى هؤلاء وأولئك نظرة الساخط المتألم الذى لا يستطيع عقلا أن ينحـاز الى أى الفريقين • وعندما اختاره بومبى مراقبـا لجنوب ايطاليا ، لم يحرك ذلك فى نفسه وترا • وعندما عبر بومبى الى بلاد اليـونان ، أعلن سيشرون أن هذا هو الفرار بعينه •

ولكنه لحق بمعسكر بومبى • وتلقـاه بومبى وأتباعه بالوجـوم و التجهم • سأله بومبى : أين أخوك ؟ ورد عليه سيشرون متهكما : مع والد زوجتك ! وقال له أحد أتباع بومبى : جئت متأخرا ، وأجـابه سيشرون ساخرا : ولكنى لا أرى شيئا معدا !

وعاد سيشرون أدراجه الى ايطاليا • وقد استولى عليه القلق ، اذ أنه لم يكن يدرى موقف قيصر منه • وبعد فترة طويلة ، قابله قيصر ببشره المعتاد ولسانه الذى يخلب الألباب وأمنه على نفسـه وماله وسـمح له أن يعود متى شاء الى رومة •

وانطوى سيشرون على نفسـه مرة أخرى يكتب ، ويدرس وعادت الفائدة للمـرة الثانية على الآداب الرومانية • وفى هذه الفترة ألقى سيشرون خطبـه القيصرية Caesarianae بعد صـمت دام ست سنوات وقد ملأها سيشرون بمديح قيصر لسماحته التى لم يسمع بمثلها فى البلاد •

وعندما قتـل قيصر ، برز سيشرون الى مركـز الصدارة وناضل ضد ماركـوس أنطونيوس بـكل ما أوتى من قوة • وكانت معركة الحرية فى هـذه المرة معركة حياة أو موت له وللجمهورية • غير أن الحلف الذى عقده أنطونيوس وأوكتافيوس هدم كل آماله وأهدر دمه فسلم رقبته الى جلاديه فى هدوء الرومان القدامى وسكينة الحكماء • وحمل رأسـه ويداه الى أنطونيوس فوضعها على منصـة الخطابة Rostra فى سوق رومة Forum Romanum ولـكن الأيام عادت فانتقمت لبيت سـيشرون • فابنـه ، كونيتوس ، هو الذى حمـل رسميا الى رومة نبـأ انتحار أنطونيوس بالاسكندرية • وفى قنصلية ابنه وكان زميلا للامبراطور أغسطس نفسه ، هشـمت تماثيل أنطونيوس التى أقيمت له فى رومة •

أغرم سيشرون فى شبابه بقرض الشعر • ويقول بلوتارخ انه كان يعتبر فى شبابه أحسن شاعر كما هو أحسن خطيب • غير أن الناس فى رومة ، وفى زمن سيشرون نفسه وبعد موته ضاقوا ذرعا بالشعر الذى دبجه سيشرون فى مدح نفسـه • وقد وجه نقد مرير الى أحد الابيات التى مدح بهـا نفسه ، وهذا البيت هو :

يا لحسن حظ رومة التى بعثت من جديد فى أثناء قنصليتى !

O fortunatam natam me consule Roman

وتكرير المقطعين natam فى نظر النقاد بغيض على الرغم من أن تكرير الحـروف والمقاطع كان من المحسنات البديعية فى العصر القديم •

وقـد أحس سيشرون بازدراء الناس لشـعره وخشى أن يتناساه الرومان ، فأكثـر من اقتطافه فى كتبه التى يعرف أنها خالدة • ومن أجمل أشعار سيشرون ترجماته عن هوميروس وعن شعراء المسرح عند اليونان • وهو يظهر حرية فى النقل ولا يقيـد نفسه بترجمة حرفية تذهب بجمال الأصل وتفسد رواء الترجمة • ومن مقطوعاته الذائعة ترجمة لأبيات من سوفوكليس وضـعها على لسان هرقل وهـو يحتضر :

الرحمة ! سيبكى الناس طرا لما أصابنى !
ويلاه ! أينطق فمى بآهات كانين
الفتاة ، أناالذى لم يره أحد قط
يضعف أمام الشدائد !

●

ترك سيشرون تراثا خالدا من الخطب على رأسها دفاعه عن ميلو الذى قتل كلوديوس، عدو سيشرون الألد ، وخطبته الفيليبية الثـانية التى نشرها ضد أنطونيوس • كما كتب سيشرون فى الفلسفة والدين والاجتماع • أما رسائله التى نشرت بعد موته فقد نالت اعجاب المتقدمين والمتأخرين • ومن أجمـل ما كتب سيشرون رسائله القصيرة الى تربيانيوس

الذى أرسله « سيشرون » ليكون فى حاشية قيصر فى بلاد الغال عله ينال شيئا من كرم قيصر المعروف وهذه الرسائل مليئة بالظرف والمرح .

« لقد طال عجبى لم انقطعت رسائلك عنى ! وقد أخبرنى صديقى بانسا بأنك اعتنقت مذهب أبيقور . ياله من معسكر شهير ! ماذا كنت ستفعل لو أنى أرسلتك الى تارنتوم ولم أبعث بك الى ساماروبريقا ؛ لقد كنت محنقا عندما اتفقت مع صديقى زيبيوس Zeius ولكن على أى نهج ستدافع عن القانون المدنى ، اذا كنت لا تقوم بعمل الا من أجل نفسك ، لا من أجل مواطنيك ؟ وأين تقع تلك الصيغه التى تأتى فى باب الائتمان : ينبغى أن يسود حسن التعامل كما يسود بين الاخيار ؟ وأى رجل هو ذاك الذى لا يقوم بعمل الا من أجل نفسه ؟ وأى قاعدة قانونية ستقرر : للقسمة بين الجميع ، اذا لم يكن هناك عام بين من يقيسون كل شىء بمقياس لذاتهم ؟ وكيف ترضى عن القسم بجوبيتر الحجر ، وأنت تعرف أن من المحال أن يغضب جوبيتر على أحد ؟ وماذا سيحدث لاهل قرية أولوبراى ، اذا قررت عدم الإشتغال بالسياسه ؟ لهذا ، اذا كنت قد قطعت الصلة بينك وبيننا ، فانى أحتمل ذلك على مضض . وان كان من المفيد لك الآن أن توافق بانسا على آرائه ، فانى أعفو عنك . وعلى أى حال ، أكتب الينا بين الفينة والفينة عما تفعل وماذا تريد أن نقدم لك أو نعنى به من أجلك » .

كان سيشرون محبا للفكاهات . وقد جر عليه هذا الفن الطريف فى خلق الأعداء شرورا مستطيرة . وقد أفرد للفكاهات بابا خاصا فى كتابه « عن الخطيب De Oratore ومن نكته الذائعه سخريته من كاتو والمتناقضات الرواقيه عندما دافع عن مورينا Murena . ومن كلماته المأثورة أنه رأى مرة صهره دولاتيلا ، وكان قصير القامه متمنطقا بسيف طويل ، فصاح به : من الذى ربط صهرى العزيز الى هذا السيف الطويل ؟! ومن نكاته اللاذعة ما حكاه عن رجلين من صقلية ، قابل أحدهما الآخر ، وكان الأخير يبكى بكاء مرا . فلما سأله صديقه عما يبكيه أخبره أن زوجته شنقت نفسها على شجرة تين أمام داره . فصاح الآخر : انى أضرع اليك أن تعطينى غصنا من هذه الشجرة لأغرسه أمام بيتى !

لم يكتب سيشرون فى البلاغة الا ليدافع عن نفسه . فقد رماه خصومه بأنه من أتباع المدرسة الاسيوية ، واختصوا أنفسهم بالأسلوب الأتيكى . وكان على رأس من وجهوا سهام نقدهم الى سيشرون كالفوس ، صديق كاتولس ، الذى تبادل مع سيشرون رسائل قذف فيها كل منهما فى بلاغة الآخر . وقد حفز ذلك رجلا رقيق الحس مرهف الشعور مثل سيشرون الى بذل كل جهد لنفى التهمة عن نفسه والصاق الجهالة بخصومه . فترجم أعظم خطبتين فى اللغة اليونانيه ، وهما خطبه عن التاج لديموستنيس ، وخطبة ضد كتيسيفون لأيسخينيس ، وقدم لهما بمقدمة لا زالت باقية ، ولكن الترجمة نفسها فقدت . وقد انتقم سيشرون لنفسه شر انتقام من كالفوس فوصفه فى تأريخه للأدب اللاتينى فى كتابه بروتوس ، بأنه أولع بالصقل والنقد الذاتى حتى فقد اللحم والعصب ولم يبق الا الهيكل العظمى! وقال عنه كذلك انه اذا تكلم انفض الناس من حوله .. وقد هجا كاتولس ، صديق كالفوس ، سيشرون فى مقطوعة من النوع الذى يسمى بالذم فى صيغة المديح .

وكتاب الخطيب Orator هو أعظم ماكتب سيشرون فى البلاغة ، بل هو أعظم ما كتب فى الريطوريقا ، اذا استثنينا كتاب أرسطو ، فن الريطوريقا . وهذا الكتاب الذى دبجه سيشرون يصور الخصائص الأساسيه التى يجب أن توجد فى الخطيب المثالى . ويعترف سيشرون بأنه لم ير مثل هذا الخطيب ولم يسمع عنه ، بل ربما لن يوجد له مثيل فى العالم . فسيشرون يرسم صورة خيالية او مثلا أعلى لمن يريد أن يتنسم ذرى الفصاحة والبيان . وقد أهدى هذا الكتاب الى بروتوس ، أحد الذين اشتركوا فى مصرع قيصر .

وينقسم هذاالكتاب الى ثلاثة أقسام : المقدمة prooemium (١ ـ ٣٢) والموضوع tractatio (٣٣ـ٢٣٦) والخاتمة epilogus (٢٣٧ـ٢٣٨)

●

ويبدأ الكتاب ببيان صعوبة مثل هذا الموضوع (١ ـ ٢) ويبين أن الصعوبة يجب ألا تقف حائلا بين المرء ومحاوله تسلق ذرى الفصاحة (٣ ـ ٦) . ويذكر موضوع الكتاب بدقة ، ويستعين فى رسم صورة للخطيب المثالى بالفلسفة والمثل العليا عند

أفلاطون وبالفنون الجميله ، ولا سيما أعمال فيدياس (٧ ــ ١٠) • فدراسة الفلسفة ضرورة ماسة (١١ ــ ١٩) والخطيب المثـــالى يجب أن يلم بالأساليب الثلاثة : (١) السهل الممتنع tenue و (٢) الأسلوب الوسيط medium و (٣) الأسلوب السامى grande (٢٠ ــ ٢١) وقد آتقن ديمـوسثنيس الأســـاليب الثلاثة ولهذا فهو أصـــدق نموذج للبلاغة الأتيكية (٢٢ ــ ٢٣) • ويأتى بعد ذلك مناقشة عن الأسلوب الأتيكى ونقد للنماذج التى اختارها من يزعمون أنهم من أتباع الأسلوب الاتيكى فى رومة •

ويبدأ موضوع الكتاب بالتحدث ثانية عن صعوبة الموضوع وعن بروتوس الـــذى طلب الى ســيشرون الكتابه فى مثـــل هـــذا الموضوع وعن رثاء كاتـــو laus Catonis ذاك الكتيب الذى وضعه سيشرون (٣٣ ــ ٣٥) •

ويشير سيشرون الى أن صعوبة الموضوع واختلاف الآراء يجب ألا تحول بيننا وبين رسم صورة للخطيب المثالى (٣٦) ومن الممكن قصر هـــذه المناقشة على الخطابة العملية ، قضائية ومشورية ، أما المنافرية فهى هامة جدا فى تكوين الأساليب (٣٧ ــ ٤٢) • ويشير المؤلف بعد ذلك الى صعوبة الالقاء (٥٤ ــ ٦٠) • ثم يـــلى ذلك نقاش طويل عن الأســلوب ومقارنة أسلوب الخطيب المثالى بأسلوب السفسطائيين والمؤرخين والشعراء • ثم يبـــدأ سيشرون فى بحث الأسلوب من وجهة نظر الوظائف الأساسية الثلاث للخطيب ، وهى شرح دعـــواه docere ولابد أن يكون ذلك بألفاظ سهلة عذبة ، وادخال السرور على قلوب سامعيه delectare ويفضل هنا استعمال المحسنات البديعة ، ثم التـــأثير على القضـــاة flectere • وهذه هى الخاتمه التى بز فيها سيشرون كل من عداه والتى أغـــرم بها الرومان ونبذها اليونانيون • ويكفى أن يشير الانسان الى خاتمـــة الفيلبية الثانية : (ثب الى رشـــدك ، ياماركوس أنطونيوس ••) ليدرك مقدرة سيشرون على التأثير فى نفوس النظارة • وتظهر أهمية المواءمة decere عند الحـــديث عن هذه الوظائف ، فلكل مقام مقال • وهذا مبدأ عرفه أرســـطو وأفاض فيه سيشرون وجعلـــه هوراس الشـــاعر الرومانى أساس رسالته فى فن الشعر •

ويعود سيشرون الى دراســـة الأساليب الثلاثة ، ونموذج السهل الممتنـــع هـــو ليسياس الذى أتقن تقمص شخصيات من كتب لهم خطبا لالقائها فى دور القضاء حتى ليخيل الى السامع أنها من صنع أقلامهم ووحى قـــرائحهم • وهيبريديس وأيســـخينيس هما أنموذجا الأسلوب الوسيط • وكان هيبريديس من أنصار ديموسثنيس ، أما أيسخينيس فكان من ألد أعدائه السياسيين ومن المقـــربين عند فيليب ملك مقدونية وابنه الاسكندر الأكبر • وقد ضـــاعت كل خطب هيبريديس قبل أن يكشـــف عن بعضـــها فى مصر • أما أنموذج الأسلوب السامى فهو ديموسثنيس نفسه ، ويشترط فيه أن يكون قادرا على مبـــاراة صاحبى الأسلوبين السهل والوسيط • ويستعرض سيشرون بعض خطبه (خطب سيشرون) ، ولكنــه لا يقتطف منها شيئا ، وانما يبين أن ذلك ســـهل ممكن • وبمـــا أن الفصاحة تعتمد على الفلســـفة ، فيجب على الخطيب أن يلم بجميع أنواع الفلسفة من جدل وأخلاق وطبيعيات ، فضلا عن أن عليه دراسة القانون والتاريخ والبـــلاغة • ويعقب ذلك بحث فى التفخيم αὔξησις والانفعالات πάθος والاستعمال الجيد للمحسنات البـــديعية ومتى يحسن اقتطاف الحكم فى الخطب • ويختم سيشرون كتابه الخالد بدراسه الأسلوب من ناحية الأنغام (١٤٩ ــ ١٦٢) وقد أغرم سيشرون بالنثر الموسيقى الذى أذاعـــه جورجياس فى بلاد اليونان ، وسار فى اثره تلميذه ايسوقراط • وقد عنى العلماء فى العصر الحديث بدراسه أوزان النثـــر عند سيشرون ، ولا سيما العلامة البولندى زيلينسكى Zielinski • وقد وجد أن النهاية esse videatur — u u u/— <u>u</u> التى تعلق بها شـــبان الـــرومان ، كما يخبرنا كوينتليان ، فأصبح الواحد منهم متى أنهى جملتـــه بهذا التعبير أو بتعبير آخر شبيه به فى الوزن ظن نفسه قرينا لسيشرون نفســـه ، وجـــد أن هذه النهاية لا تمثـــل أكثـــر من ٢٠ ٪ من نهايات سيشرون • وأن النهاية المفضلة عنده والتى كثرت حتى استغرقت ٦٠ ٪ من مجمـــوع النهـــايات هى morte vicisus

وينهى سيشرون كتابه (٢٣٧ ــ ٢٣٨) بتوجيه الحديث كما بدأه الى بروتوس قائلا انه ان كان قد أخطأ ، فعذره أنه أراد اكرام صديقه وأن الموضوع فوق طاقته •

الخطابة والفلسفة :

فلتكن هذه اذن من المبادىء الأولية التى ستصبح فيما بعد أكثر وضوحا : من المحـــال تنشئة ذاك (البليغ) الذى نبحث عنه دون فلســـفة • لا لأن الفلسفة جماع العلوم ، ولكن كعامل مساعد ، كما تعين الألعاب الرياضية على التمثيل •

فكثيرا ما قورن حقا الحقيـــر بالعظيـــم • اذ لا يستطيع انسان ما أن يفيض فى حديث بطلاقة عن مختلف الأشياء العظيمه دون فلســـفه • ولهذا

يقول سقراط فى محاورة فايدوس لأفلاطون : ان بركليس بز جميع الخطباء فى شىء واحد ، اعنى أنه كان تلميذا لأناكساجوراس ، الفيلسوف الطبيعى. وهو يظن كذلك أن بركليس تلقى عن أستاذه أشياء عجيبة باهرة ، فضلا عن أنه مدين له بغزارة اللفظ والفصاحة ومعرفة ـ وهذا هو أساس الفلسفة ـ أى نوع من الكلام يمكنه التأثير على قسم قسم من أجزاء العقل . ويمكن أيضا الوصول الى هذا الحدس فى حالة ديموستنيس ، ومن رسائله يمكن أن ندرك مبلغ مثابرته على الاستماع الى أفلاطون . وليس من المستطاع دون دراسة للفلسفة أن نميز الجنس من النوع فى أى شىء ، أو أن نشرحه بجدة، أو أن نميز بين الحق والباطل ، أو أن نلحظ النتائج ، أو نرى المتناقضات ، أو أن نميز الغامض. وماذا أقول عن العلم بطبائع الأشياء وهو يمد الخطيب بغزارة كبيرة ؟ وماذا أقول عن الحياة ، وعن الواجبات ، وعن الفضيلة ، وعن الأخلاق ، وهى أشياء لا يمكن فهمها أو التحدث عنها دون دراسة عميقة ؟

النثر الموسيقى :

يقال ان تراسوماخوس من بلدة خالقيدون وجورجياس من بلدة ليونتينى Leontini كانا أول من علم هذا الفن ، وجاء بعدهما ثيودوروس من بلدة بيزنطة وكثيرون آخرون يطلق عليهم سقراط فى محاورة فايدروس اسم « من يحسنون تدبيج الخطب » λογοδαίδαλους وقد أتوا بأشياء كثيرة باهرة ، ولكن لما كان هذا الفن لايزال حديث النشأة ، فان ألفاظهم لم تكن سلسة ، وكان نثرهم الموسيقى يشبه أبياتا من الشعر الركيك ، كما كان ينوء بالمحسنات البديعية .

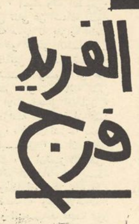
ولهذا استحق هيرودوت وتوكيديديس كل اعجاب ، لأنهما عاشا فى ذلك الوقت الذى ازدهر فيه من مر ذكرهم ، ولكنهما ابتعدا كل البعد عن مثل هذا التزويق ، بل قل السخف . فهيرودوت يسيل صافيا كالنهر الهادىء ، أما توكيديديس فمفعم بالانفعالات ، يصف الأعمال الحربية فى أسلوب حربى . وقد قال عنهما ثيوفراستوس أنهما أول من حفز التاريخ الى التحدث فى أسلوب أكثر غزارة وأكثر زينة مما تجرأ أسلافهما على استعماله .

وجاء من بعدهما ايسقراط الذى أخصه أنا نفسى بكل مديح فى كل الأوقات ، وافضله على من سواه من كتاب هذا الفن ، غير أنك اعتدت ، يا بروتوس على الاعتراض فى رفق وبعلم غزير . ولكن ربما لن تتشبث برايك اذا عرفت المميزات التى ارجى اليها ثنائى . ذلك لأنه لما رأى أن ثراسوماخوس وجورجياس وهما ، على حد قول الرواة ، اول من قيد الالفاظ بالأنغام ، قد حطما هذه الانغام بجمل مبتورة ، كما ان جمل توكيديديس بتراء وليست ، ان صح هذاالقول ، بكاملة الاستدارة ، كان اول من بدا فى اطالة جمله وشحنها بالألفاظ والأنغام العذبة ولما كان قد لقن هذه المبادىء الى الصفوة الذين احتلوا فى الخطابة والكتابة مركز الصدارة ، حق لداره أن تسمى « مصنع » البلاغة . وكما أنى لو أثنى على صديقى كاتو ، لصبرت بسهولة على لوم الاخرين ، فكذلك يجب على ايسقراط أن يحقر آراء الكل ، معتصما برأى أفلاطون . اذ ينطق سقراط ، كما تعلم ، فى آخر صفحة تقريبا من محاورة فايدروس بهذه الكلمات عينها : « لا يزال ايسقراط شابا ، يافايدروس . ولكن يسرنى أن اذكر ما اتنبأ له به » . ويسأل فايدروس عن هذه النبوءة . ويرد سقراط قائلا : « يخيل الى أنه يتمتع بعبقرية أكبر من تلك التى تظهر فى خطب ليسياس ، كما أن فى طبعه ميلا جارفا الى الفضيلة . حتى أن عجبى ليزول فى المستقبل ان علمت أنه ـ اذا ما تقدمت به السن ـ اما أن يبز الآخرين الذين كتبوا خطبا فى يوم من الأيام من هذا الصنف الذى يقف جهوده عليه كأنهم أقزام ، واما ألا يقتنع بتلك الأشياء ويرغب فى أشياء أكثر سموا اذا ما نفث فيه اله من روحه ، ففى عقل هذا الرجل طبيعة « فلسفة ما » هذا ما يتنبأ به سقراط عن ايسقراط فى مرحلة شبابه ، ولكن هذا نفسه هو مايكتب أفلاطون عنه وقد وصل الى مرحلة الكهولة . وأفلاطون يكتب كقرين لايسقراط فى العمر ، وكفيلسوف طارد جميع معلمى الخطابة ، ولكنه أعجب بايسقراط وحده . وليسمح لى الذين لا يحبون ايسقراط أن أضل مع سقراط ، ومع أفلاطون .









بقلم محمد اسماعيل محمد

بدأ الفريد فرج يطرق أبواب المسرح طرقا خفيفا ، حييا فى أغلب الظن ، فى الاشهر الاخيرة من عام ١٩٥٦، فقدمت له الفرقة القومية ، فى أول أعياد النصر فى ديسمبر ١٩٥٦ ، مسرحية من فصل واحد: « صوت مصر » ، مكتوبة بالعامية ، وتتناول حركة المقاومة الشعبية فى بورسعيد أيام العدوان الثلاثى الغادر عليها عام ١٩٥٦ ، وتوضح كيف تصهر المعركة الأفراد وتغير مفهومهم السياسى والاجتماعى وتوحد بين القلوب وتحفز المشاعر وتشحذ الهمم ، كما تعكس صورة للتفانى فى الدفاع عن أرض الوطن من جانب الرجال والنساء على السواء وكيف تدفع بالمرأة الى أن تأخذ مكانها الى جانب الرجل فى مساواة حقيقية ، مع عدم طمس طبع الأنثى أو ستر ضعفها النسبى عن الرجل .

•

فى هذه المسرحية ينفعل المؤلف بأحداث عام ١٩٥٦ ويربط بين قضية حرية الوطن وقضية الكفاح فى العالم للدفاع عن الحرية ضد المعتدين الغادرين ، وبين حرية المرأة ونضوج شخصيتها ورغبتها فى الكفاح والمشاركة الفعلية فى المعركة وفى العمل المنتج ، مؤكدة بذلك شخصيتها ، مدعمة وجودها عن طريق ايجابيتها لا عن طريق العطف والمنح والاشفاق من جانب الرجل .

ويعرض المؤلف فى هذه المسرحية ذات الفصل الواحد آراءه السياسية فى الحرية وكيف أن قضية الحرية لاتتجزأ ، فحرية المرأة جزء من حرية الرجل وحرية الفرد جزء من حرية الوطن وحرية الوطن جزء من قضية الحرية فى جميع أنحاء العالم ، والمدافع عن الحرية ينبغى أن يدافع عنها بمفهومها الشامل والا جاء دفاعه ضعيفا مبتورا . والمسرحية بهذا المعنى مسرحية ذهنية ، شخصياتها مسطحة ليس لها عمق انسانى ، لأنها شخصيات تعرض

أفكارا مجردة ، وليست من ثم شخصيات درامية بالمعنى الكامل ٠

وعلى النمط نفسه فى المسرح الذهنى أو مسرح الفكرة كتب المؤلف بعدذلك بتسع سنوات مسرحية « بالاجماع + واحد » وهى مسرحية من فصل واحد نشرها المؤلف فى مجلة آخر ساعة فى ١١ أغسطس ١٩٦٥ ، وقدم لها بقوله أنها عن قصة لم تقع ولكن كان من الممكن أن تقع وحدد زمانها فى ١٥ مارس ١٩٦٥ ومكانها القاهرة أما شخصياتها فتتألف من صحفى دانمركى ورئيس احدى لجان الاستفتاء لانتخابات رئاسة الجمهورية وعضو اللجنة وبعض الناخبين ، من بينهم موظفة وطالب وعامل وآخرون ٠ وفكرة المسرحية أن صحفيا دانمركيا من المؤمنين بالسلام وحرية الشعوب يكون قد زار غزة واليمن وطاف العالم ٠كوريا ٠ فيتنام٠ الجزائر ٠ الكونجو ٠ قبرص ٠ وحضر الى القاهرة فى أثناء الاستفتاء على رئاسة الجمهورية٠ فهاله مارأى من « ارادة التقدم وحب العدل والتصميم على السلام » ٠ وفى غمرة الحماسة أخذته نشوة عارمة للتصويت فى جانب الشعب لانتخاب ناصر نيابة عن الملايين من غير المصريين ٠٠ رمزا لأمل هؤلاء الملايين وتعبيرا عن وحدة الارادة الانسانية للحرية والرخاء والعدل ٠

ولم تلفت مسرحية « صوت مصر » الأنظار الى ألفريد فرج ككاتب مسرحى ولم تحدث من الأثر أو الضجيج فى الأوساط الأدبية وبين النقاد ما أحدثته مسرحية « سقوط فرعون » التى ألفها فى ثمانية مناظر وكتبها باللغة العربية ، وعرضتها الفرقة القومية أيضا على دار الأوبرا فى شهر نوفمبر ١٩٥٧ ، وذلك على الرغم من أن مسرحية سقوط فرعون من نوع المسرحيات ذات القضايا أيضا ، أى من المسرحيات الذهنية التى تعالج قضية من القضايا وهى هنا قضية السلام ٠ فأخناتون الذى عرف فى تاريخ مصر بالدعوة الى التوحيد والى المثالية الأخلاقية ، يعتنق فى المسرحية سياسة السلام المطلق ويدعو الى هذه السياسة ويرفض أن يلجأ الى الحرب لأى سبب كان ، بينما كهنة آمون الرجعيون يرفضون هذه السياسة ويدعون الى الحرب للمحافظة على المستعمرات المصرية فى آسيا وافريقية ، ويرسل هؤلاء الكهنة واحدا منهم الى قائد جيش أخناتون وهو « حور محب » ليغريه بالخروج على سياسة فرعون وتسيير الجيش لقمع المستعمرات ٠

وينجح الكاهن اللبق الداهية فى مهمته فيغرى القائد بهذه السياسة ، بل ويغرى أيضازوجة فرعون نفرتيتى بنفس السياسة ٠ ويحس فرعون بهذه المؤامرة فيأمر بوضع قائد جيشه وزوجته فى السجن ولكن القائد لا يلبث أن يهرب من السجن ليقود جيشه الى الحرب ٠ ويدرك أخناتون أن سياسة السلام المطلق التى يدعو اليها لا سبيل الى تحقيقها بل وينتهى به الأمر الى الاعتقاد بأن هذه السياسة لا يستطيع أن يعتنقها ويبشر بها الا نبى، وأما الملوك فلا سبيل الى اعتناقهم مثل هذه السياسة غير العملية وعلى أساس هذا الاعتقاد يتنازل عن الملك لابنه الأكبر مفضلا أن يتفرغ لنشر رسالة السلام فى الأرض كنبى متجول ٠

وقد أثار عرض مسرحية « سقوطفرعون » موجة عاصفة من النقد الشديد ، فكتبت جريدة المساء يوم الاثنين ١١ نوفمبر ١٩٥٧ مقالا بعنوان (انفصال المسرح عن الجمهور فى« سقوط فرعون») أعرب فيه كاتبه عن غموض المسرحية قال « هل هى فكرة دينية تدعو الى التوحيد ، أم هى فكرة انسانية تدعو الى السلام ، أم هى فكرة سياسية تدعو الى مقاومة الاستعمار ، أم هى كل ذلك أم غير ذلك؟ لست أدرى »٠ واختتم الكاتب مقالهبقوله « وبعد ٠٠ فنحن نرجو أن يؤمن معنا المؤلف بأن الجمهور يلعب دورا ايجابيا لا سلبيا فى حياة أى مسرحية ، لأنه هو الذىيعطى لعمله كمؤلف مسرحى هدفا ومعنى والمسرح الحى هو مسرح للشعب » ٠

ويرد عليه المؤلف فى جريدة المساء أيضا يوم الاثنين ١٨ نوفمبر ١٩٥٧ بقوله أن « المسرحية مكتوبة فى القرن العشرين ، بمفهوم معاصر واطار تاريخى ، وهذا مفتاح فهمها . ان قضية المسرحية، هى قضية الحرب والسلام ٠٠ ولقد اخترت شخصية أخناتون رداء لفكرتى ليس الا واطارا لها » ٠

وعلى الرغم من نشر المؤلف لمفتاح فهم المسرحية وتوضيحه لمفهومها فان حملات النقد استمرت شهرا أو بعض شهر ، مما دعا المؤلف الى كتابة مقال بجريدة الجمهورية يوم السبت ١٤ ديسمبر ١٩٥٧ رد فيه على الحملات القاسية التى وجهها له النقاد ختمه بقوله : « وهكذا خضت التجربة ٠٠ وخرجت منها أصلب مما كنت ، وأكثر تفاؤلا وأعظم اقبالا على ارتياد آفاق التجارب المسرحية ، وتجارب الصياغات المصرية للعمل الفنى والأدبى٠٠ واكتشاف ينابيع الفن الدفاقة٠٠ وتجويد عملى ٠٠ وأن أقف مدافعا عن قضية المسرح المصرى الحديث ، وعن المسرحية المصرية » ٠

وحسنا فعل المؤلف بأن خرج منتجربة « سقوط فرعون » أصلب مما كان وأكثر تفاؤلا ، فلو أنه تقاعس أو سمح لليأس بأن يتطرق الى نفسه أو استجاب لمن نصحوه بالابتعاد عن التأليف للمسرح لكنا فقدنا ببعده عن العمل المسرحى مؤلفا جادا ، من أكثر شباب الكتاب المسرحيين المعاصرين

نصوحا وخبرة ، هو صاحب حلاق بغداد وبقبق الكسلان وسليمان الحلبى التى عرضت بالفعل وصاحب الزير سالم وعسكر وحرامية والفخ التى فى طريقها الى خشبة المسرح ·



و « سقوط فرعون » مسرحية تاريخية ، من حيث أنها تستقى من التاريخ قصتها ووقائعها الرئيسية ومؤثراتها الفنية · وعصرية من حيث أنها تنظر لهذه الحقبة القديمة جدا من التاريخ بعين عصرية وذهن عصرى ، وتنطوى على مضمون فكرى عصرى ·

فأياما كانت الحقبة التى يصورها عمل فنى ما ، فان هذا العمل ينتسب بلا جدال لأفكار العصر الذى أنتج فيه ·

فأخناتون تتنازعه طبيعتان :

طبيعة الفرعون الصارم القاسى ، وهذه تتجلى بقوة فى شئون سلطته ·· وطبيعة الرائد الروحى المبشر بالمسالمة والصفاء ، وهذه تتجلى بقوة فى شئون حياته الروحية والعاطفية ·

وليس ثمة حد فاصل بين الطبيعتين ، انهما أيضا مختلطتان مشتبكتان متماستان ، لأنهما وجهان لشىء واحد ·

وأزمة نفسه تنشأ من هذه التماس الخطر ·

فهو على صرامته وقوة بطشه ·· عاجز عن التماسك والتوازن ، يتعلق بأهداب الكلام ، وهو مصروع النفس ·

ومن ثم يكون المؤلف قد أراد لأخناتون أن يكون بطلا مأسويا « تراجيديا » ، يواجه مصيره الفاجع لا لأن القوى الخارجية تنتصر عليه بفعل خارج عن ارادته بل لأن فيه هو خطأ يفتح ثغرة للانهيار · وهنا تكمن المأساة ·· مأساة أخناتون الفاضل الذى يريد أن يجعل من الأرض جنة ولا يصنع فى ذات الآن شيئا ليحمى هذه الجنة · وكان من الممكن أن تبنى المسرحية بناء واضحا محكما لو أنها اقتصرت على مأساة أخناتون ، كما كان من الممكن أن يتضح هدفها ومجراها لو أنها استغلت الصراع الداخلى الذى كان المؤلف يستطيع أن يثيره فى نفس بطلها أو لو أنها بسطت طرفى الصراع الخارجى ، بين عقيدة أخناتون فى السلام المطلق وفكرة الحرب العدوانية التى يعتنقها كهنة آمون فى حين يعتنق الشعب فكرة السلام المسلح وضرورة الالتجاء للحرب للدفاع عن الوطن فحسب · وهذه العقائد الثلاث تكاد تسير جنبا الى جنب فى المسرحية مما تسبب فى غموضها الذى شكا منه النقاد ·

الايحاء اللغوى جزء من البناء المسرحى :

أفلح المؤلف فى أن ينشر عطر العصر الذى يكتب عنه ورائحته فى ثنايا مسرحيته ، فلم نفتقد فى جو المسرحية رائحة العصر الفرعونى ونبضه ، حيث نثر ألفاظا وعبارات بل قصائد وصلوات جعلتنا نحس بروح العصر ونشعر بنبضه ، فاستخدم اللغة كمؤثر فنى موح بالجمال الأثرى ، على نحو استغل فيه اللغة كوسيلة لاحكام الايهام المسرحى ·· وتوصل بذلك الى اقناع لقارىء والمشاهد أنهما بازاء قطعة من التاريخ معروضة على ضمير العصر الحديث ووجدانه ، ولم يقتصر على عرض قطعة من العصر الحديث ترتدى ملابس تاريخية فكان نسيج اللغة على منوال ماخلفه الاقدمون من آثارهم الأدبية والشعرية · واقتبس المؤلف بعض المأثور من حكمتهم العريقة ، وحرص حرصا واضحا على شاعرية الحوار فى هذه القصة ذات الطابع الأثرى ، الا أن هذه القصائد المسرحية الرائعة ، وذلك الأسلوب الشعرى الجميل وتلك القيم الجمالية العديدة لم تشفع لضعف البناء الدرامى ، حتى خيل للكثيرين أن المسرحية ليست دراما بل حوار أو على الأصح محاورة غنائية · اذ كانت تفتقر الى الحركة المسرحية والى الصور الدرامية ، وكان ينقصها وضوح الحركة وتجسيد الموضوع ·

ويمكن أن نقول أن ألفريد فرج خرج على الأقل بتجربته اللغوية فى مسرحية سقوط فرعون بثمار كاملة النضج ، خاصة وأنه خاض هذه التجربة بوعى تام بما يمكن أن تؤديه اللغة من ايحاءات تخدم جو المسرحية نفسها ، كما تخدمها الاضاءة والموسيقى والديكور ، اذ يقول فى مقدمته المسرحية :

« لقد فكرت أن المسرح اذ يقدم ممثليه فى ملابس ذات طابع وأسلوب تاريخى أمام ديكوريمائل خطوط وألوان وكتل المنشآت المعمارية القديمة ·· فمن الأوفق أن تكون لغة الحوار ـ أيضا ـ مصممة بنفس المنهج ، وذات نظام وجرس ينسجم مع الجو المحيط كله » ·

وتسوقنا هذه التجربة اللغوية فى مسرحية سقوط فرعون الى تجربة أخرى مشابهة لها تماما ، أعنى استخدام الحوار لا كاطار للمسرحية فحسب بل كجزء لا يتجزأ من نسيجها ، مارسها فى مسرحية من فصل واحد ، بعنوان « الفخ » نشرت بمجلة آخر ساعة فى ٢٤ فبراير ١٩٦٥

ولعل خشونة هذه المسرحية القصيرة المثيرة هي التي فرضت على مؤلفها فيما يبدو أن يختار الصعيد مكانا لأحداثها وأن يثبت لهجة الحوار الصعيدي - لأول مرة - في نصها المكتوب .. فاللهجةهنا - كالمكان - ليسا اطارا لموضوع المسرحية انما جزء من صميم نسيجه. والمسرحية حوار يجرى بين اثنين فقط : عمدة في الصعيد وخفيره .. عمدة يحاور خفيره - جودة - ويغريه بقتل شريكهما الضبع المجرم الهارب بعدأن انكشف أمره خشية أن يفضى بالسر فيجر معه العمدة وجودة الى حبل المشنقة في حالة وقوعه في يد البوليس واعترافه باشتراك الاثنين معه فيما ارتكبوه من جرائم واقتسام ثلاثتهم الاتاوات . حوار ينساب في براعة وفي غاية الدقة والاحكام ، يراود العمدة جودة على قتل الضبع ، فتحس بالحركة في الكلام وبالنشاط الذهني المتوقد للعمدة ، وبالخبث الشديد الذى ينطوى عليه تفكير الاثنين - يتحدثان وهم جالسان. ويكاد القارىء أو المشاهد يشعر بالحركة والحيوية تسود الموقف وتفجره بالنشاط والانفعالات لا رتابة ولاملل في حوار قوامه جمل قصيرة قاطعة كالسيوف الحادة تهوى كضربات عصى التحطيب .

وخشونة لغة الحوار ، ولهجته الصعيدية يساهمان كجزء لا يتجزأ في اشاعة جو الصرامة والجهامة الذى يكون الموضوع .

****
****
***

وفي مسرحية حلاق بغداد التى تجرى حوادثها ، كما تخيل المؤلف ، في بغداد الخيالية في القرن الخامس أو السادس الهجرى ، حرص ألفريد فرج أيضا على اختيار لغة تنسجم مع هذا الجو العربي الأسطورى . فيقول في تذييله للمسرحية المنشورة والتى قدمتها الفرقة القومية للمرة الأولى في ١٦ يناير ١٩٦٤ .

« اننى قد صورت بيئة عربية ، وأعرف أن مصمم الديكور والملابس ، كما أن المخرج والممثل ، سيستخدمون الوحدات التشكيلية والزخارف والمؤثرات العربية المختلفة اطارا لهذه البيئة .. فلا مفر لى من استخدام اللغة التى تنسجم مع كل هذه المؤثرات العربية وهي الفصحى .

ولأن طبيعة مسرحيتي تفسح مجالا لكل هؤلاء الفنانين لتطويع مؤثراتهم للاسلوب العصرى ، ولأسلوب الحواديت الشعبية .. فقد هيأت لهم الحوار الذى يسهل تطويعه على هذا المنوال .

أبو الفضول حلاق بغداد (عبد المنعم ابراهيم) ويوسف الموصلى (عبد الرحمن أبو زهرة)

ان لغة هذه المسرحية هي الفصحى ، وان اقتبست من اللهجة العامية مالا يخرج عن جوازات الفصحى السمحة . بشكل عام . وهي اللغة التى أراها تستلهم وتنسجم مع أسلوب الملاحم والقصص الشعبية القديمة ، وتوافق مزاج عصرنا هذا » .

ولا شك في أن لغتنا العربية الغنية بالالفاظ والتراكيب الزاخرة بثروة ضخمة للتعبير عن مختلف الأغراض والموضوعات ، تتيح هذه الطواعية أكثر من لغات أخرى كثيرة ، نظرا لأنها من أقدم لغات العالم ، وتمتاز بأنها عاصرت حضارات متعددة ومتنوعة واستطاعت أن تعبر في يسر عن هذه الحضارات كلها كحضارة فارس والهند والصين والمغرب والأندلس وشرق افريقية وغربها ، وغيرها كثير من حضارات العالم، فباتت لغة سهلة التراكيب وافرة الموسيقى .

استلهام التراث :

نبه الأستاذ توفيق الحكيم رائد التاليف المسرحي في مصر والشرق العربي ، في الرسالة التى بعث بها منذ نيف وثلاثين سنة الى عميد الأدب العربي الأستاذ الدكتور طه حسين الى « أن عناصر كل نوع من أنواع الأدب والفكر موجودة عند العرب لكنها مجرد عناصر . فلماذا لا نستخرج هذه العناصر ونفصلها ونبوبها ؟ لماذا لا نضع مثلا كل حوار من هذا الطراز في الشكل التمثيلي على قدر المستطاع ، ونجمعه على أنه نماذج تمثيلية من الأدب العربي ؟ اذا

صح هذا فان مجال العمل فى الادب العربى القديم متسـع » .

وحق ماذكره الأستاذ توفيق الحكيم ، فاذا كانت ألف ليلة كنموذج من نماذج التراث الشعبى تستطيع أن تتجاوز عصرها فتقرأ فى عصـور متأخرة وأن تتجاوز لغتها فتقرأ فى ترجمات فى بلاد بعيدة عن البلاد العربية فلابد أنها تنطوى على عنصر الخلود . وان كان هذا التراث خالدا فمن الممكن عن طريـق تحويره ، حتى يتلاءم مع الاشكال الأدبية العصرية ، أن يقدم فى الأدب العصرى ، كما يحدث مثلا حينما يكتب أنوى « أنتيجون » بلغة غير لغتها وعصر غير عصرها فتصبح جزءا من الأدب الفرنسى المعاصر ، ذلك لأن أنتيجـون تسـتطيع أن تعيش فى أى لغـة وتستطيع أن تعطى فى أى عصر من العصـور معنى انسانيا يلهم العصر . فاذاكان تراثنا العربى القديم يقرأ فى كل لغات العالم تقريبا فذلك لأنه ينطوى على عنصر الخلود . وهـذا العنصر الخـالد فيه ينبغى الكشف عنه وتقديمه لكل لغات العالم حتى ولو كان الأدب العربى القديم لم يعرف الشكل الدرامى ، فانه مع ذلك وبسبب خلـوده يمكن أن يعطى هذا الشكل الدرامى ، وأن يقدم مادة غنيةخصبة لأعمال مسرحية جيدة .

●

وقد استجاب ألفريد فرج لدعوة الأستاذ توفيـق الحكيم واستلهم التراث ، فأخرج عدة أعمال جيدة أثبتت صدق ما ذهب اليه الأستاذ الحكيم من أن عناصر كل نوع من أنواع الأدب والفكر موجودة عند العرب وأن مجـال العمـل فى الأدب العربى القديم متسع، كما أثبتت للمريد نفسه علو كعبه فى تصوير الشخصيات المسرحيـة بما أضـافه لأبطال القصص والحكايات والروايات الشعبية التى وردت من الأدب القديم من أبعاد درامية .

استلهم الفريد فرج ألف ليلة وليلة فعثـر على حكاية « بقبق الكسلان » فصاغ منها مسرحية تعليمية من فصل واحد ، نشرت فى مجلـة آخر ساعة فى مايو « شهر الانتاج » ١٩٦٥ ، وأخرجها التليفزيون العربى فى ٢٦ ديسمبر ١٩٦٥ .

ويجرى المسرح الحديث اخراجها حاليا . و « بقبق الكسلان » شخصية البـائع الجـوال فى ألف ليلة وليلة ، رسمه المؤلف الشعبى باحكام معجز واضفى عليه : الكسـل ، والتطلعات المسـتحيلة فى أحلام يقظته ، ومن ثم الغطرسـة والكبر والقحة ، لتوهمه بامكان تحقيق هـذه التطلعات ، والجشع ، والحمق الشديد .. الخ .. غير أن المؤلف الشعبى لم يعبأ باظهار العلاقات الوثيقة بين هذه الخصـال كلها ، ولم تهمه .

وقد استخدم هذهالشخصية لعرض حبكةقصصية معروفة ــ تكاد أن تكون دارجـة ، تتـكرر فى كل القصص الشعبى القديم تقـريبا ــ هى مرة حكاية بائعة لبن تحلم بالثراء فيستغرقها الحلم حتى ترقص فتزل قدمها وتنكسر قدرة اللبن وتنسكب أحلامها على الارض . وهى مرة أخرى بائـع زجاج تستغرقه احلامه فيركل زجاجه فيكسره .. الخ .

وأسلوب رواية القصة الاصلية فى ألف ليلة وليلة أكثره على لسان البطل ، وبناؤهامتكامل وتنطوى على مغـزى تعليمى واضح وبسيط . وتناولها المؤلف العصرى بالكتابة على أساس المـونولوج والـكورس التعليمى. وحافظ على مقومات الشخصية كما رسمها المؤلف الشعبى محافظة أملت عليهأن يذكرمؤلفها فى كلمات الكورس تسجيلا لدينه نحوه ولفضله عليه ، اذ أنه لم يكد يتجاوز تصوره للشخصية الا قليلا جدا ولأغراض فنية مسرحية بحتـة . والواقـع أن هذه المسرحية من بين أعمال الفريد فرج أقرب للاقتباس والاعداد منها للتأليف، وهى لذلك أنقى مادة للتراث فى أعماله كلها . وقد أثبتت بذلك قدرة تراثنا على الحياة ألف عام أوتزيد محافظا على امكانيات التأثير فى الناس ، خلال قوالب فنيـة ومنابر لم يكن يحلم بها السلف كالمسرح أو غيره .. وهى ظاهرة جديرة بالنظر حقا ، كماسبق أن لاحظ بصدق ولماحية ودقة الأستاذ توفيق الحكيم .

وكان الابداع الدرامى فىحلاق بغداد بدرجة أكبر وعلى أسس متطـورة تقومها الامـكانيات ووسائل التناول الحديثة ويسندها عمق الوعى ، فقد تناول فيها مشكلات العصر مع الاحتفاظ لها بما فيها من قيم الحضـارة الانسانية ، فاذا للماضى صداه القوى الـذى ينطق به الحاضر . وحلاق بغداد تتألف من حكايتين ، حكاية يوسف وياسـمينه وهى مستمدة من ألف ليـلة وليلة فى قصة بعنوان « مزين بغداد وماجرى له مع ابن التاجر من العجـائب والغـرائب والأهوال »، وحكاية زينة النساء من كتاب « المحاسن والأضداد » للجاحظ تحت عنـوان « محاسن مكـر النساء » .



و « يوسف وياسمينة » قصة حب بين «يوسف» ابن أحد كبار التجار فى البصرة و« ياسمينة » ابنة قاضى بغداد ويسوق القدر « أبا الفضول » حـلاق بغداد الذى منعه القاضى من مهنةالحلاقة فعمل حمالا ويكتشف « ابو الفضول » بمواهبه التى يدل عليها اسمه قصة الحب ويوقع العاشقين فىأكثر من ورطة

ولكنه ينقذهما من الموت في النهاية عندما يسرق ما ظنه خمرا أو دواء للشباب ويضع بدلا منه صبغة الحناء فيتناول العاشقان الصبغة لينتحرا في حضرة الخليفة والقاضي والوزير . ويتمكن أبو الفضول من الحصول على وعد من الخليفة بتزويج العاشقين اذا بقيا على قيد الحياة وعند ما يمنحه السلطان وعده يكشف عن السر ويعلن أنه سرق الخمر المسموم ووضع بدلا منه صبغة الحناء .

وتنتهي الحكاية الأولى نهاية سعيدة ..

ويعود « أبو الفضول » في الحكاية الثانية وهو قد احترف الشحاذة وتقوده قدماه الى بيت « زينة » الأرملة التي يهددها كاتم سر محكمة بغداد ويفرض نفسه عليها وتحاول زينة أن تحتمي بأبي الفضول عندما تعرض عليه أن يتزوجها ليدافع عنها ويصل كاتم سر المحكمة ، ويرحب بفكرة زواج أبي الفضول من زينة ، لأن تردده على بيت به زوج أمر لا يثير الشبهات ، ولكن أبا الفضول يحبس كاتم السر داخل شوال ويصل السلطان والقاضي والوزير وتنتهي الحكاية الثانية كما انتهت الحكاية الأولى نهاية سعيدة .

●

وقد استغل المؤلف هاتين الحكايتين استغلالا ممتازا روى من خلاله بعض آرائه وأفكاره العصرية ولم تقتصر على مجرد الامتاع وهو الهدف الأساسي في الأصل العربي ، فجعل من الأولى انتصارا للحب الصادق المخلص ومن الثانية انتصارا للحق والعدل فخاطب بذلك النفس والعقل الى جانب المتعة واحتفظ بالروح الشاعري الأسطوري اللطيف الذي يسود جو الحكايتين الأصليتين .

ويشير المؤلف الى ذلك في تذييله لمسرحية حلاق بغداد صفحة ١٦٩ ، فيقول : « ورغم التصرف الواسع الذي أبحته لنفسي في انشاء الحكايتين الجديدتين فاني أؤكد تأثري النفسي والذهني بالقصتين الأصليتين ، وماقد يجده قارىء القصتين الأصليتين من شبه في الجو والمزاج بينهما وبين مسرحيتي انما هو ديني لأدبنا القومي العريق . وما قد يجده من اختلاف انما أعزوه لأسلوبي في محاولة تطويع هذا التراث الأدبي العظيم لشكل المسرحية الحديث . وملاءمته لمزاجنا ولروح الفكاهة العصرية » .

وكان المرحوم الأستاذ الدكتور محمد مندور ـ الذي افتقده الأدب العربي وحركة النقد السليم البناء في مايو ١٩٦٥ ـ أول وأدق من أشار الى العلاقة بين حلاق بغداد وحلاق أشبيليه في المقال اللماح الذي نشره بجريدة الجمهورية يوم الأربعاء ٢٦ يناير ١٩٦٤ وجاء فيه حديث عن نقاط التقاء كثيرة بين الحلاق العربي والحلاق الفرنسي : « اذا كانت صورة حلاق بغداد لم يتمها الفريد فرج الا في مسرحيتين صغيرتين عرضتهما فرقتنا القومية في ليلة واحدة ، فان صورة حلاق أشبيلية لم تكتمل عند بومارشيه الا في ثلاث مسرحيات طويلة تستغرق كل منها ليلة كاملة . وهي الثلاثية الشهيرة المكونة من : ١ ـ حلاق أشبيلية ٢ ـ زواج فيجارو ٣ ـ الأم الآثمة . واذا كان فيجارو قد عمل في ثلاثية بومارشيه حلاقا أول الأمر ثم خادما بعد ذلك ، فضلا عن المهن العديدة التي زاولها من قبل وخبر من خلالها الحياة وذاق مرها ، وخرج منها بشحنة ثورية عاتية ، هي الشحنة التي تبلورت في نفس المواطن الفرنسي الذي قام بثورة سنة ١٧٨٩ الكبرى ، حتى رأينا فيجارو هذا ، يفزع السلطات الملكية الأرستقراطية الحاكمة عندما انبثق من عقل خالقه بومارشيه قبل اشتعال الثورة الفرنسية بخمس سنوات فقط ، مما دفع الملك لويس السادس عشر الى الأمر بايقاف تمثيل مسرحية « زواج فيجارو » والقبض على مؤلفها ، والقائه في سجن الباستيل ، مكث أربعة أيام ثم أفرجت عنه السلطات الباغية تحت ضغط الشعب الثائر وزمجرته ، فان أبا الفضول ، حلاق بغداد ، الشعبي المنبت كفيجارو سواء بسواء ، قاوم الظلم والطغيان في ثنائية الفريد فرج وانتصر للمستضعفين في الأرض لخروجهم على الحواجز العاتية التي كانت تفرضها القيود الاجتماعية البالية حتى سحبت منه تلك السلطات الباغية رخصة الحلاقة كأعنف جزاء يمكن ان يعاقب به مواطن بل مجرد انسان . وهو حرمانه من حق العمل . وسحبت بعد ذلك من أبي الفضول ، حلاق بغداد ، رخصة العمل كحمال بعد أن اضطر الى مزاولة هذا العمل الشاق رغم تخصصه في مهنة الحلاقة . مما اضطره في النهاية الى أن يحاول الحصول على لقمة العيش عن طريق التسول على نحو ماحدث لفيجارو تماما ، عندما تنقل بين تلك القائمة الطويلة من المهن حتى انتهى الى العمل خادما في قصر الكونت الماڤيفا على نحو ما أخبرنا هو نفسه ، في مونولوجه الشهير الذي لا يزال يعتبر حتى اليوم من أهم وثائق الثورة الفرنسية الكبرى .

وكذلك الأمر في أبي الفضول حلاق بغداد فهو ابن ثورة ١٩٥٢ العظيمة وسيحتفظ به التاريخ نموذجا بشريا رائعا لابن هذه الثورة الذي قد يساوره الشك أحيانا في أنه مخطىء لحشر نفسه فيما لا يعنيه مباشرة من شئون مواطنيه وبخاصة المستضعفون المستذلون منهم ، حتى ليخيل اليه أنه فضولي يلقى ما يستحق من جزاء ، ولكنه مع ذلك لا يدع سبيلا لهذا الشك والبلبلة على ارادته وضميره الاجتماعي الأخلاقي . فبالرغم من أن حلاق بغداد قد أفصح غير مرة عن هذه الشكوك بلسانه فاننا لم نره قط يتردد لحظة واحدة في مواصلة

العمل لانتصار حق يوسف وياسمينة في الحب والحياة ، دون يأس أو محاولة للانتحار، ثم مغامرته الأخرى من أجل الانتصاف للارملة البائسة الجميلة زينة النساء من الغربان التي تريد أن تنقض عليها بعد وفاة زوجها ، وأن تحرمها مما خلفه لها من مال مستخدمين في ذلك جاه المنصب أو سطوة المال • فتهز أبا الفضول نخوة النفس وكرامة الخلق لينهض بعبء الدفاع عن هذه المرأة في تلقائية تكاد تشبه المصادفة البحتة • وكأن هذا الثائر العظيم على الظلم والاستغلال والحقارة الاجتماعية لا يعي ما يفعل بل يلهو بروح خفيفة مرحة متفائلة ، لاتتضح فيها روح الشك أو البلبلة التي تجرى أحيانا على لسانه ، ولكنها لا تنفذ قط الى ارادته وضميره وهذه هي قمة الفن الانساني الرفيع » •

مسرح الشخصية :

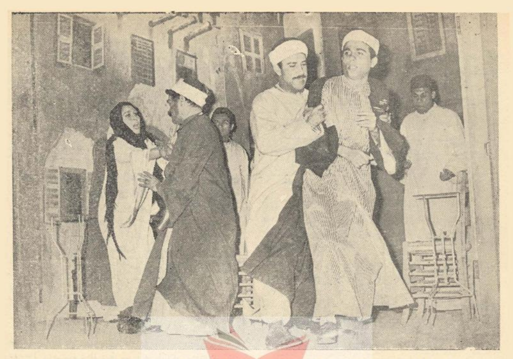
تمكن ألفريد فرج ، للمرة الأولى ، في *حلاق بغداد ، من الوصول الى مالم يفلح في تحقيقه ، رغم محاولاته الدائبة ، في سقوط فرعون وفي كل مسرحياته ومحاولاته المسرحية السابقة • فقد استطاع رسم الملامح الدرامية والنفوذ الى أبعاد شخصية أبي الفضول ، رغم أنها شخصية هزلية ان صح هذا التعبير ، في حين أنه طمس هذه الملامح والأبعاد في شخصية أخناتون ، رغم أنها شخصية مأسوية • صحيح أنه استلهم شخصية أبي الفضول من التراث القديم ومن حكايات ألف ليلة وليلة على وجه التحديد ، الا أنه أعاد خلقها ووهبها فضيلة الفضول ، وهو الطبع الذي لا يهدأ حتى يعرف ، مهما كلفت المعرفة صاحبها من عناء وعنت والحقت به من أذى وضرر ، مما يكسب هذه الشخصية الخيالية الكثير من الصفات الطبيعية ، فالفضول والرغبة في المعرفة وحب الاستطلاع من سمات البشر جميعا ، وان اختلفت أقدارها باختلاف الشخصيات وتعدد الأفراد • فأبو الفضول موجود في مجتمعنا كما كان موجودا في المجتمع القديم في الماضي• وسيظل موجوداً في كل المجتمعات البشرية لأن شخصيته وطباعه بشرية ، انسانية ، طبيعية لا تقف عند حدود الزمان والمكان ، وبذلك تصبح شخصية أبي الفضول لا شخصيةانسانية وطبيعية، فحسب بل شخصية واقعية أيضا ، وفي حالة انطواء الشخصية على هذه المعطيات يصبح في الامكان صياغتها صياغة درامية ، ويمكن تحقيق الأهداف من وراء هذه الصياغة لأن العمل الفني والأدبي هنا ليس مجرد احياء التراث أو مجرد تصوير حياةالناس وحسب ولكنه اضافة كذلك لكل ماهو نافع ومحرك للعقل والضمير ومنشط للفكر والاحساس عند المعاصرين • فانضحك من شخصية أبي الفضول الهزلية في مسرحية حلاق بغداد، يصبح بلا جدوى وضربا في الفراغ مالم تكن الشخصية نموذجا مدروسا لشخصية رجل الشعب الايجابي في وقتنا الحاضر •• والسر في تعلق الجمهور بشخصية أبي الفضول يكمن في ايجابية الشخصية ازاء المشاكل الاجتماعية التي لهـا ظل عصرى ، وفي مدى اجابته الصريحة الواضحة العصرية على المسائل الحية التي تصادف الناس في مجتمعهم وتعترضهم في حياتهم كل يوم •



وشخصية أبي الفضول الى جانب كل ذلك ، شخصية مسرحية مكتملة اذ تعاني صراعا نفسيا دراميا ، فطبعها الفضولي يجذبها الى معاونة الغير والتضحية بنفسها في حين يدفعها البحث عن القوت استجابة لغريزة حفظ الذات في اتجاه آخر هو الابتعاد عن مشاكل الناس • ومن ثم يتجاذبها دافعان في اتجاهين متضادين مما يولد في نفسها صراعا دراميا من الدرجة الأولى يقول :

أبو الفضول : قلبان في جوفي • قلب لي وقلب على •• ان وجدت أحدا فيورطة •• قلب يقول لي : لا تكون أبا الفضول ولا تسمى باسمك ان لم تنقذه من ورطته•• هذا قلب على • وقلب يقول لي : يا ا ا الفضول ، يكفيك ما نكبتك به مروءتك من نكبات • فقدت الرخص والرزق وصرت شحاذا بخرج ، هذا قلب لي •

فشخصية أبي الفضول شخصية طبيعية مأسوية أوردها حبها للعدل وتعلقها بالخير وأصلاح الأمور موارد التهلكة ، وان كانت في الوقت نفسه خفيفة الظل ذكية طيبة مما يكسبها صفات البطولة رغم المستوى الاجتماعي الذي تنحدر منه ــ وهنا ندرك أيضا أن صفات البطولة لا تأتي من المستويات الرفيعة • فالبطولة ليست من خوارق الطبيعة بل قد تنشأ عند حلاق بسيط فتجعلمنه شخصية بطل مأسوى طبيعي ينال اعجاب الجماهير ويطهر الناس عن طريق مأساته من مخاوفهم ، فقد كان الحلاق البسيط سببا في كشف مظالم الحاكمين ومفاسدهم في الحكايتين اللتين ضمتهما مسرحية حلاق بغداد: يوسف وياسمينة وزينة النساء •



سليمان الحلبى (محمود الحدينى) وحداية الاعرج (توفيق الدقن) وابنته (سهير البابلى) فى سوق القاهرة

ويبلغ ألفريد فرج قمة مسرح الشخصية فى مسرحية « سليمان الحلبى » التى ألفها فى أربعة فصول وخمسة وأربعين مشهدا وقدمتها الفرقة القومية فى ديسمبر ١٩٦٥ ونشرت قبل ذلك فى روايات الهلال فى سبتمبر ١٩٦٥ ·

« سليمان الحلبى » تراجيديا تعالج مشكلة مثقف أزهرى وطنى عزم على قتل قائد الحملة الفرنسية فى مصر · وهذه المشكلة لها جوانب متعددة تاريخية وسياسية وأخلاقية وفكرية ، تدور فى الاطار التاريخى للقاهرة سنة ١٨٠٠ ، ولكنها مع ذلك تتعدى مجرد الحدث التاريخى الى تحليل المجابهة المسلحة للاستعمار من الناحية الفكرية وبذلك يخرج المؤلف من الاطار الشخصى المحدود لسليمان الحلبى الى اطار واسع ، يبرز صورة كبيرة لحركة الشعب المصرى ضد الاحتلال الفرنسى ·

تكشف التراجيديا عن صراع عميق داخل تكوين ملتحم رأسه الأزهر بمن فيه من قادة ومثقفين وشيوخ ، أمثال الشيخ السادات رمز المقاومة الشعبية ، والشيخ الشرقاوى ممثل سياسة « انقاذ ما يمكن انقاذه » ، وفتيان الأزهر وهم أبناء الريف فى القاهرة ورسل الازهر الى الريف · ويضم جسم هذا التكوين الضخم ملايين الفلاحين والصناع من الشعب الأبى الصابر ، وقلبه هو قلب مصر الجسور حين يحين الحين وسلاحه الثورة الشعبية ، وان أرهصت الحركة بأساليب مختلفة فى التصدى للاستعمار ·

« قاد الأزهر ثورتين عنيفتين خلال أقل من سنة ونصف سنة ، ابان الاحتلال الفرنسى ، تمكن الثوار فى الأولى من السيطرة على القاهرة مدة ثلاثة أيام ، وسيطروا على المدينة فى الثورة الثانية ثلاثة وثلاثين يوما كاملة ·· وبعدها قال المجاهدون فى الأزهر « ستكون أسلحتنا من الآن بث الروح فى الناس وانقاذ المنكوبين وتحطيم روح الفرنسيس بالمنشورات وحماية مولانا السادات بقدر ما نطيق ونصبر حتى نجمع أطراف المجاهدين من جديد ونلتقى بزعمائنا »· أما هو سليمان الحلبى فقد قال لرفاقه : « سأقتل سارى عسكر الفرنسيس جنرال كليبر » وهكذا وضع كلا الاتجاهين ، وبات المجاهدون فى طريق وسليمان الحلبى فى طريق آخر ، لكل منهما سبيله ·

وهكذا يثور سليمان الحلبى على المصريين الذين تدثروا بالصمت ولم يدرك سليمان سرهذا الانتظار الحكيم الصابر الذى كان يحمل بذور الحل فى داخله ، كان يحمل بذور الثورة الشعبية العارمة ، أسلوب الكفاح السوى الوحيد ، وأداته العملية الفعالة ·

وتؤرق سليمان الحلبى قضية قتل كليبر وهو يبعث بالسؤال الذى يحمل همومه الى كبار العلماء والشخصيات فى عصره ، فلا يجد الجواب الشافى على سؤاله • فيحمل قضيته على كاهله وحده ويمضى ليضع لها الحل الأمثل وهو مواجهة الموت •

« فى الأرض سلطة لا تحق لها الولاية ، تصدر أحكاما بلا سند شرعى ، فى حين أنه لا عدل الا بسند من الشرع • ولا يقوم الشرع الا بالسلطة • فاين من يفتينى فى ذلك ؟ » •

فمن يكون هذا الفتى الغامض الجاسر ، سليمان الحلبى ؟ وأى دم يجرى فى عروقه وأية أفكار محمومة وعاقلة صحبته طول الطريق من الجيزة الى الأزبكية فى ذلك النهار المشهود •• خطوة ، خطوة وراء سارى عسكر الفرنسيين ؟ أى الحوافز امتلأ بها قلبه حين كانت يده ممتلئة بمقبض السكين الخطير ؟ ! يد المثقف الفتى التى طعنت واحدا من أعتى جنرالات فرنسا الاستعماريين • تلك هى الاسئلة التى تجيب عليه مسرحية سليمان الحلبى أو تراجيديا سليمان الحلبى على وجه التدقيق •

ليس سليمان الحلبى قاتلا ضخم الجثة ، سفاحا أو محبا للدماء يقتل للقتل بل شابا مثقفا رقيقا مهزارا ، ضعيف البنية يصيبه الدوار والغثيان من آن لآن ، ضميره حى ويداه ترتشعان ، فمنذ أن نلمح سليمان الحلبى فى الومضة الأولى وهو مازال فى حلب يتخيل نفسه صلاح الدين ينازل ريتشادر قلب الأسد ، نتبين الروح الشاعرية والشفافية التى يمتاز بها ، والصراع الذى يتأجج فى نفسه بين الحق والباطل • ينصب نفسه قاضيا ويحكم ضميره حين يقتل فهو يقتل بضمير ، وهو يعرف أن النفس البشرية لابد من شريعة لازهاقها ، حتى ولو كانت روحا شريرة ، والا أصبح القاتل سفاحا والمجاهد مجرما •

فسليمان الحلبى اذن ينظر الى قتل كليبر كأنه تجسيم للعدالة ، واثبات للشريعة واقرار لميزان الكون المضطرب ، هذا هو الصراع الدرامى الذى يضطرم فى نفس سليمان الحلبى •

جعل ألفريد فرج ، بطله سليمان الحلبى يتصدى لغريمة ، بروح القاضى ، وحرص على أن يبدو ذلك فى وضوح من خلال المسرحية كلها ومنذ سطورها الأولى •

ففى حوار الفصل الأول بين سليمان وأمه ، يقول سليمان لأمه تبريرا للعودة الى القاهرة : أريد أن أستأنف دراستى •

الأم : عارفة يابنى • تشتهى أن تكون قاضيا وأمك تشتهى نفس الشىء •

سليمان : تنبأ لى بذلك مولانا السادات •

ثم الحوار فى الفصل نفسه بين سليمان وصديقه محمود يقول له الأخير : اذا صرت قاضيا فاحكم بالعدل ، يا سيدنا ••

سليمان : حلمت أننى أحكم فى قضية كبيرة •

محمود : وأنت أكنت القاضى أم المتهم ؟

سليمان : القاضى وأمامى المتهم طويل عريض المنكبين يقف وسط سجانيه الكثيرين ، وله هيبة• من تظنه ؟ خمن ؟

محمود : باشا أم مملوك ؟

سليمان : كليبر •• بلحمه ودمه ••

– شهر على عينيه ، عينا قائد رجال••مفتوحتان جاسرتان • ولكنى قرأت فيهما بوضوح اقرارا بالذنب •

– وأمام هؤلاء الرجال والنساء فى ملابس الأفراح الفاخرة والشاذة •• حكمت عليه •

وهو رجل قانون وشرع يقول للبنت التى صادفها فى الطريق واستجارت به من أبيها :

– أتريدين أن أكتب لك حجة عليه بنصيبك فى ثروة أمك ؟

وهو قاض مع نفسه قبل كل شىء، يصفى حسابه معها قبل تصفية الحساب مع غيره ، بأن يعهد بالبنت ، ابنة شيخ المنسر ، الى بيت السادات حتى يريح ضميره قبل اقدامه على فعلته •

فسليمان الحلبى يقتل كقاض ، والقاضى ، كما نعلم ، وكما جاء فى الشرائع والقوانين ، لا يقضى بعلمه ، فلو أن القاضى رأى بنفسه لصا يسرق بيته أو بيت جيرانه يتنحى عن نظر القضية لأنه يكون قد كون لنفسه فيها رأيا مسبقا ، ولذلك ترسم العدالة معماة لأنها لا ترى أى شىء بل تسمع فقط كلا الجانبين ، الاتهام والدفاع ، وتقضى بينهما بالقانون حتى تتمكن من أن تحكم بالعدل حكما موضوعيا • فالحلبى لايقتل انتقاما بل يبحث لنفسه عن سبب شرعى يبرر به عمله ويحل له أمام نفسه على الأقل قتل النفس البشرية • ويتضح هذا الموقف من أنه لايقتل بل لا يحق له أن يقتل باشا حلب الذى ظلم أباه ، ولكنه يسافر من حلب الى القاهرة ليقتل سارى عسكر ، كما جاء فى حوار الفصل الرابع بين الكورس وسليمان الحلبى •

الكورس : لماذا تقتل سارى عسكر الفرنسيس ولا تقتل باشا حلب

سليمان : لا أقوى على القتل انتقاما

الكورس : وقتل سارى عسكر ؟ ماذا تسميه ؟

سليمان : العدل •

الكورس : أتعرف ماتقول وما تفعل ؟
سليمان : نعم · أقتل قتلا نزيها عادلا لاثار فيه·
الكورس : يا خبر ! هذا جنون !
سليمان : بل هو قتل عاقل وبارد ··
الكورس : وهذه اضافة سفاح !
سليمان : هم السفاحون ·· أنا القاضي ··
الكورس : أتحس مافى قولك من مفارقة ؟
سليمان : نعم ·· الحياة نفسها هى هذه المفارقة : أن يلبس القاضى ثياب السفاح وأن يلبس السفاح ثياب القاضى ، وأن يكون كلاهما : سليمان الحلبى ·

وكل سلوك سليمان الحلبى لا يعدو كونه سلوك قاض يداول نفسه فى الحكم ، وأكثر ما يضنيه أنه يريد أن يحكم حكما يرتضيه ضميره · « فلا قاضى القضاة ، ولا أولياء الله الصالحون ، ولا حتى ذلك المجمع العلمى الفرنسى الذى زعموه يحصى دبيب الكواكب فى السماء يستطيع أن يحكم ويعرف أن الحكم صحيح ·· فحتى القاضى يبيت عمره فى قلق ، وكرسيه هو حقل الشوك » ·

« الاعدام سهل ، ولا عواقب له ·· ولكن القتل يجر ذيولا سوداء ·· وسخرية هذا العصر أن القتل يلبس رداء الاعدام ، والاعدام يلبس رداء القتل ، وقد خرس بينهما الحق ·

الحق عملة ليس لها رنين فى المستعمرة ·

ومع ذلك تقع على أنا وحدى · سليمان الحلبى ، تبعة فرز الحقيقى من الزائف ·· والعمل أو الكف عن العمل ·

الله معى ! « آخر الفصل الثالث ص ١٣٠ »

فسليمان الحلبى اذن ليس صاحب مذهب ثورى ولا يسير فى طريق الثوريين · هو قاض يحكم فى قضية سياسية لا يستطيع أن ينتمى الى حركة سياسية بحكم تكوينه وطريقة تفكيره ، فهو يفكر فى قضية سياسية بمنطق أخلاقى · والسياسة شىء والأخلاق شىء آخر ، فالسياسة معقدة بينما الحكم الأخلاقى سهل · هو بطل مسرحى وشخصية مأسوية وليس زعيما سياسيا أو قائدا ثوريا ·

فكر سليمان اذن ، بعقله ووجدانه وأعصابه ، وطرح السؤال ، وتلقى الجواب ولكن بطولته الحقيقية انما تكمن فى تصديه لاختيار الأفكار الخطرة وفى استعداده لاحتمال الاجابة أيا كانت · حتى اذا كانت تنطوى على أن يذوق الدم·· أن يرفع الذراع ويغمد الخنجر فتنفجر الدماء وتتناثر بدفئها الرهيب على وجهه ويديه ··

« أن أقتل ··ذلك أمر بسيط · ضربة واحدة فى وسط الصدر باليمين بينما الذراع الأخرى تحتضن ·· وان حادت الأولى فالثانية لن تحيد ·

وبعدها ؟ العدالة أم الظلم ؟ هذه هى المعضلة »·

وبطولة سليمان تكمن أيضا فى تصديه ليخوض كل المحنة بعد ذلك فى التحقيق والمحاكمة والتعذيب وأبشع ألوان الموت ·· وأن يكون عارفا بمصيره طول الوقت يخوضه بعين مفتوحة وذهن حاضر ممتلىء بأفظع التوقعات ·

« أى كفة ستهبط بما حملت ، العدالة ، أم ثمن العدالة ، ومع ذلك فقد عرفت أن القاضى يحكم بغض النظر عن مرتبه ·· ويقيم العدالة دون أن يتدبر العواقب · فوظيفته محدودة ولا يستقيم أن تتجاوز وظيفته الحدود · ذلك هو العدل الصحيح فى الحدود الصحيحة ·

الى أن يقول ·· « وعدنا للمشكلة » ··

وتكمن بطولة سليمان أخيرا فى أن يقدم بفعل واحد ، وفى لحظة خاطفة ، اجابة شافية على أول تحديات الاستعمار الأوروبى للشرق فى عصرنا الحديث ·

وقد فعل فعلته بتدقيق وحزم ·· وساعة أن أجاب على السؤال ·· وعلى كل ماكان يحيره من أسئلة أخرى ·· استند مستريحا هادئا قرير العين على شجرة فى حديقة قصر الأزبكية كان يراد لها أن تكون شجرة كليبر فاذا بها شجرة سليمان الحلبى ·

« الكورس فى ختام المسرحية : وهكذا تنتقل القضية الى المحكمة · فيا قضاة هذه المحكمة ·· لا تحكموا بالقانون ، احكموا بالعدل ! »

وعلى هذا النحو تثير مسرحية سليمان الحلبى مسألة العدالة وثمن العدالة فى وقت نرى عواطف الشعوب ، كل الشعوب ، معادية للاستعمار بفضل المد الثورى الهادر فى جميع أنحاء العالم وخاصة بين شعوب القارات التى عانت طويلا من ويلات الاستعمار · ولكن التصدى للاستعمار له ثمن ، فالعدالة لها ثمن ، والسؤال الذى يتردد هو العدل أم السلام ·

« محمد ـ الفرنسيس عينوا ثمنا لحياة الناس·· للسلام · أمن الحكمة الآن أن ننقض هذا السلام ؟

على ـ لم يكن السلام هو ما استشهد من أجله الاخوة ، بل العدل ··

محمد ـ العدل سبيله واضح ، ولكن لابـــد من التفـكير فى الثمــن ، هذه هى السياســـة ٠٠ فمـا اسـهل ان تطلق النـار على الجـابى أو الحرس ٠٠ رصاصة قد تصيب أحدهم فى غير مقتل ويعلق بعدها أحسن عشرة رجال فى الحى على المشانق ٠ أمن الحكمة أن ندفع مثل هذا الثمن فى مقابل لاشىء ! واذا تحركنا بمجرد الغضب الاعمى ٠٠ ألا يمكن أن تتغير علينا قلوب الناس »

ومع ذلك فمامن حل للمشاكل كلها الا عن طريق اقامة العدالة فى كل ركن من أركـان العالم ، فلا مندوحة فى سبيل العدالة من التصدى للاستعمار ٠ فهل يكون التصدى للعدو بالانفعـال والخنجر أم بالعقل والخنجر ؟

●

فى مسرحية سليمان الحلبى نرى بطلها طالبا أزهريا عاش فى الازهر فى فجر التفكير الحديث فى عصر يقظة فكرية عقلية كان يحمل الازهـر مشعلها ٠ فسليمان عقـلى وهو فى الوقت نفسـه نموذج انسانىعام٠ فلشخصيته وتفكيره وأفعاله وردود افعاله شمول الافكار الانسانيةالعامة.تلكهىالصورة التى لابد وأنها ارتسمت فى ذهن المؤلف عنسليمان الحلبى وخاصة فى لحظـة القتل ، والا لكان من الممكن أن يغرى المـؤلف ، النزوع لالهاب حماسة الجماهير فيتوج مشـهد القتـل بخطبة انفعالية لسليمان الحلبى كان يقول : « كليبر ياعدو الله ، يا من ظلمت الابـرياء واقتحمت بيـوت الاحرار ، وسلبت أموالهم ، وسبيت نساءهم ، ويا من سجنت الشرفاء ، ويتمت الاطفـال ، ورملت النساء ، خذ عليك اللعنة ٠٠ ثم يطعنه » ٠

وفى هذه الحالة تصفق الصالة تصفيقا لا نظير له وتلتهب كما لم تلتهب طوال المسرحيـة ـ ولكن فى هـذه الحالة أيضا كان المؤلف سـيفقد معظم مامهد له من أفكار خلال المسرحية ـ وهو أنالتصدى المثقف والمسلح للاستعمار لا يعدو أن يكون منطقا باردا وعاقلا وموقفا لتتعقله الجماهير لا أن تنفعل به انفعالا طارئا ومؤقتا ٠ فالتصدى لكليبر بالعقل والسلاح عمل لا يمكن أن يحضر فى لحظة انفعال عارضة والا فقد هذا العمل منطقه الشامل والعام ، فهذه اللحظة العقليـة الباردة هى التى أراد بها المؤلف أن يلهم جنودا لنا يحاربون الاستعمار فى اليمن ومواطنيـن يدخـرون من دخولهم الصغيرة للتصدى للحصار الاستعمارى الاقتصادى على مصر وعلى الدول المستقلة ٠ فالتصدى للاستعمار فى رأى المؤلف « روتيـن » يومى عاقـل وهـادىء ، يشترك فيه جميع الناس بمنطق رزين وحساب محسوب ، كما أن لحظـة التصدى بالنسبة لسليمان الحلبى كرجل عقل ورجل ثقافة ورجل معرفة لايمكن الا أن تكون على هذه الصورة لانه يتصدى بعقله وخنجره لا بانفعاله وخنجره ، ولايستقيم مع الشخصية كما رسمها المؤلف، أنيقضى الحلبى شهرا يفكربالعقل ثم يقتل فى لحظة انفعال ـ ودليل تفكيره العميق كل أحاديثه المنطقية التيوردت فى المسرحية ،وموقفه من زملائه الازهريين كذلك ، حين كاشـفهم بنيته فى قتل سارى عسـكر الفرنسيس وحين هلعوا من طيشه ورعونته ، فقلب المسألة الى مجرد مزاج لانه أدرك على الفور أن أسلوبهم فى التفكير والعمـل يختلف مع أسلوبه تمام الاختلاف ٠

وهـكذا حقق المؤلف شـخصية حية وقوية ، تاريخية وانسانية فى نفس الـوقت ، وتعتبر من أرقى وأعمق الشخصيات التى ظهـرت على خشبة المسرح المصرى منذ ولادته حتى وقتنا هذا ٠ وهنا ينبغى أن نلاحظ ان « الفـريد فرج » ركز ، فى مسرحيته هذه ، على شخصية واحدة هى شخصية البطل وألقى بوزنه كله عليه ووضع مصير المسرحية كلهابين يدىشخصية واحدة، أىبين يدىممثلواحد، وهذا موضع الخطورة ولكنه اسـتخدم الكورس للتعليق والقـاء الاسئلة واستفاد من الامكانيات العديدة ـ التى يقدمها المسرح الحديث ، مثل تعدد المناظر وسهولة التنقلات ٠

والواقع أن هذا التركيز على شـخصية واحدة ، وان كان قد بلـغ بفنه ذروة مسرح الشخصية ، الا أنه أحال الشـخصيات الأخرى كلها دون استثناء الى شـخصيات بسيطة التركيب بالنسبة للتركيب الضخم شديد التعقيد الذى فازت به شـخصية سليمان الحلبى ٠ فكليبر على الرغم من مواقفه فى المسرحية التى تعكس شخصيتهكموقفه من المصريين ومن قادة الازهـر وموقفه من جابـلان المهندس الفرنسى الذى كان يعترض على اجراءاته التعسفية وموقفه فى حفل التـكريم وعـزوفه عن الرقص والنساء على خلاف نابليون ، الا أن هذه المواقف كلها لم تتمكن من أن تصـور فى وضوح كليبـر كشخصية مسرحية مكتملة وان اقتصرت على نقل صورة عنه كنموذج لقائد جيش الاستعمار ، وكذلك الحال بالنسبة لشخصية حداية اللص وابنته التى تحولت الى مومس تعاشر جنود الاستعمار ٠

لا شك أن ألفريد فرج لم يناقش كليبر وحداية وابنته كما ناقش أبا الفضول ، من قبل ، فى مسرحيه « حلاق بغداد » . وكما فعل مع سليمان الحلبى فى هذه المسرحية واعتصرهما اعتصارا ، وخاصة الاخير ، قبل أن يسمح لهما ، الا بعد أخذ ورد طويلين ، بالانفصال عن خياله والوقوف على خشبة المسرح ، شخصيتين دراميتين مكتملتي الأبعاد ، واضحتى المعالم ، بارزتى التكوين قد بلغتا سن الرشد فخرجتا من ذهن مؤلفهما لتعيشا لحسابهما الخاص حياتهما المستقلة فى عالم المسرح حياة فنية خالدة أشد حقيقة من الحقيقة نفسها .. لا عجب فالشخصيات المسرحية أشد خلودا من بنى البشر .. فالبشر متغيرون مآلهم الى زوال ومصيرهم الفناء .. أما الشخصيات المسرحية التى تخلق فى عالم الفن فخالدة أبدا ، ثابتة على الدوام ، لا تتغير ولاتتبدل ، تبقى الى الابد ما دامت من معدن كريم ، ومن ابداع فنى قويم .. فابداع المخيلة الانسانية لشخصية ما هو فى الواقع الا خروجها من العدم الى الخلود .

ماذا بقى لنا من سليمان الحلبى الشخص لا الشخصية ؟ رأس محنط مقدد فى المتحف الجنائى بباريس ، ولافتة تقول « رأس قاتل . الاسم : سليمان الحلبى »

وجاء ألفريد فرج وتفرغ له عاما كاملا يحاوره ويداوره ، يطرده ويطارده ، ويناقشه ويسائله ، لماذا قتلت كليبر ولم تقتل باشا حلب ؟

●

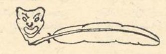
أنت ارهابى ، أغرب عن وجهى فانى لا أؤمن بالاغتيال وسيلة للكفاح السياسى ، ويجيب سليمان لو كنت فظا وارهابيا لقتلت باشا حلب وبينى وبينه ثار ، ولوفرت على نفسى مشقة الحضور من حلب الى القاهرة . ماأنت اذن ؟ أنا قاض ، نصبت للمتهم محكمة وحاكمته بالعدل ونفذت فيه بعد طول مداولة قضاء الشرع ، وتركت الثورة لأصحابها الشرعيين من الشيوخ والمهنيين والفلاحين يستخلصون حقوقهم عن طريقها بأسلوبهم الشعبى . أدخل اذن عليك السلام . وهكذا أعاد ألفريد فرج سليمان الحلبى الى القاهرة حيا رشيقا فتيا وبطلا مسرحيا دراميا له كثير من المسحات الهملتية ، يعيش كل ليلة على خشبة المسرح ويحيا أبدا بين دفتى المسرحية .

وحبذا لو أن « حالة » كليبر نوقشت بالطريقة نفسها فسئل عما اذا كانت مناقشات جابلان لم تحرك عنده ، حين كان يخلو الى نفسه ، شيئا من تأنيب الضمير . ألم ينشأ فى نفسه صراع من التناقض بين ماكان يرتكبه بالفعل من سبى وقتل وتشريد ونهب وتعذيب لألوف المصريين ، والمبادىء التى دخل الديار المصرية تحت علمها ، مبادىء الثورة الفرنسية ، الحرية ، الاخاء ، المساواة .. يقينا لو تم هذا لخرجت الشخصية فى صيغة أكثر ملاءمة ، وليس المقصود هنا أهمية دور كليبر فى المسرحية وقد كان هاما مع ذلك ، بل المقصود هو أهمية التكوين الدرامى للشخصية .

وحبذا أيضا لو أن حداية الأعرج شيخ المنسر أغرى المؤلف بالكشف للجمهور عن مأساته واطلاعه على سر القناع المخيف الذى كان يضعه على وجهه . لقد بدرت منه بعض تصرفات قليلة كان من الممكن تعميقها فتحدد ملامح شخصيته ، كعفوه عن سليمان لأنه حافظ لكتاب الله ، واحجامه عن سرقة المال حين تأكد أن عليه طابع الشيخ السادات زعيم المقاومة الشعبية ، وضعفه حيال ابنته . فلو أن هذه الشخصية رسمت على نحو أكثر وضوحا لما جاءت فى مرتبة أقل كثيرا من شخصية أبى الفضول فى مسرحية « حلاق بغداد » . وكان من الممكن فى هذه الحالة أن يتحقق لها الكثير من التأثير لدى جمهور المتفرجين .

وبعد ، فما لا شك فيه ، أن ألفريد فرج ، فى المرحلة الحالية من تاريخه فى التأليف للمسرح ، وهى مرحلة على درجة عالية جدا من النضج الفنى ، بات ولوعا بالشخصية المسرحية ، يسعى الى تحقيقها فى صورة واضحة ، قاطعة الملامح ، بارزة الشكل ، غنية بتناقضاتها وتوافقها مؤثرة الى أبعد الحدود ، ولم يعد يسمح للشعر وحده بتخديره وبالسيطرة على روحه دون سواه ، ايمانا منه بأن صلته بالجمهور وبخشبة المسرح لا بد أن تقوم أساسا على ابداعه للشخصية المسرحية .

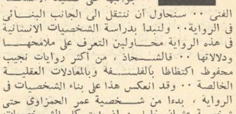
وقد بلغ فى هذا المضمار ، فى عمليه الشامخين حلاق بغداد وسليمان الحلبى درجة أصبحت علامة طريق بالنسبة لأعماله القادمة على وجه الخصوص وبالنسبة لتاريخ المسرح المصرى بوجه عام . ونحن على يقين من أنه لن يقنع بالمحافظة على هذا المستوى وحسب بل سيخطو مستقبلا فى مسرحية « الزير سالم » خطوات بعيدة الى الامام .



شخصيات الرواية .. والقضايا والتحولات الفنية

بقلم صبري حافظ

٣ ـ شخصيات الرواية .. بناؤها ودلالاتها :



بعد هذه الرحلة الطويلة مع الأفكار والقضايا الأساسيه التى تثيرها الرواية وتطـــرح الكثير من جوانبها على صعيد الاستقصاء الفنى .. سنحاول أن ننتقل الى الجانب البنـــائى فى الرواية.. ولنبدأ بدراسة الشخصيات الانسانية فى هذه الرواية محـــاولين التعرف على ملامحهـــا ودلالاتها .. فالشـــحاذ ، من أكثر روايات نجيب محفوظ اكتظاظا بالفلســـفة وبالمعادلات العقليـــة الخالصة .. وقد انعكس هذا على بناء الشخصيات فى الرواية ، بدءا من شـــخصية عمر الحمزاوى حتى شخصية عثمان خليل . اذ بدت كل الشـــخصيات فاقدة للحس الانسانى وكأنها هياكل عظميه متشحة بغلالات تجريدية كثيفة .. حولت الشخصية الى مجرد رقم فى المعـادلة الروائيه العقليه . والتجريد شىء غير الرمز ، فالشخصية التجريدية برغم أنهـا معادل عقلى واضح لا يمكنها الارتفـــاع الى آفاق الرمزية التى لا تجهز على الشخصيه على المســـتوى الانسانى ، بل تمنح هذا المستوى نفسه ثراء رمزيا غنيا بالدلالات.. صحيح اننا لا نستطيع أن نتناسى قولة بلزاك الرائعة : « ليس من خطأ الروائى أن تتحدث الأشياء عن نفسها ، وأن يكون حديثهـــا مجلجلا على هذا النحو » . غير أن هذا الحديث لابد أن يتم ـ مهما علا صوته ـ من خلال بناء فنى يحتفى بالجوانب الانســـانيه فى الشخصيه ويحتفظ لهـــا بكينونتها .

فلا بد للروايه مهما كانت فلسفيه المشكلات التى تعـــالجها أن تحتفظ للشـــخصية بزخم الحس الانسانى وتدفقه ، لأن حيويه الشخصيه لا تساهم فى تعميق ملامحها داخل ذهن القـارىء فحسب .. بل تعمل أيضا على اضفاء الصدق الفنى على الرواية ككل ، ولا أقول الواقعى .. فقد لا تكون الشخصية صادقه على المستوى الواقعى أو محتمله الوجـــود وكذلك الحـدث .. ولكن من الضرورى أن يتيـــح لهما الكاتب قدرا معقولا من الصدق الفنى حتى يتاح لعمله النجاح فى توصـــيل ما يريد أن يقوله الى

* راجع العدد الماضى من (المجلة)

القارىء بطريقة مقنعه · · فأغلب أبطـــال كافكا - جوزيف ك وجريجور سامسا - غير مقنعين واقعيا ولكنهم داخل العمل الفنى شديدو الاقناع بالدرجة التى وهبتهـــم الحياة فى أذهاننا حتى اليـــوم ·· فالصدق والاقناع الفنى عاملان رئيسيان فى بنـــاء الشخصيه الفنيه فى الأعمال الأدبيه مهما كان نوعها ·· ومن هنا كان ضروريا أن نناقش بناء شخصيات الروايه فى حدود كونها مبنيه باحكام واقناع وصدق فنى ·· لا واقعى · لأن هـــذه درجة تاليه نتغاضى عنها فى حالة الروايه الفلسفيه ·· ولنبدأ بعمر ·

١ - عمر الحمزاوى

هو البطل الرئيسى الذى تقـــدم الروايه من خلاله كل مقولاتهـــا الفكريه ·· هـــو الوريد الرئيسى الذى تصب فيـــه كل شعيرات الروايه الدمويه ، الكبيرة منها والصغيره على الســواء ·· ومن البدايه يلوح لنا وكأنه روبنســـن كروزو فى الجزيرة الفكرية ، أو فاوست أمام شوقه العـــارم للمعرفه · ·يرى الأشياء - لعملاقيته المفرطه - من مستوى أعلى نسبيا من ذلك الذى تراها منه الأبقار الراعية فى كسل راسخ ·· ويحاول جاهـــدا أن يرتفع فوق هذا العالم الذى تسوخ أقدامه وتضل فى فيافيه ، ولم لا ما دام هو الأطول !·· كان وفورة الشباب تلهب دمه ثائرا وشاعرا ، ولم يكن شاعرا عاديا يجرى على أعمدة الشعر التقليديه، ولكنه كان ثائرا فى شعره أيضا ، اذ اختلت على « يديه أوزان الشعر بتفجيـــرات مزلزله » ص ٥٦ ·· فما كان باستطاعته السير فى نفس الطريق التقليدى وهو ثائر ·· ونحن لا نتعرف عليـــه فى بدايه الروايه الا بعد أن أصبح عدوا للثورة التى قذف بنفسه فى غمارها فى مطلع الشباب ·· ولا يعطينا الكاتب من ماضيه الا الأحداث والمعلومات ذات الدلالات الكبيرة والمهمه · والتى تساهم بفاعلية حقيقيه فى القـــاء أكبر دفقـــة من الضوء على شـــخصيته وموقفه الراهنين · وبرغم أن هذه الأحداث والمعلومات قليلة للغايه ، فانها ذات دلالات كبيرة وشديدة الأهمية· فنحن بصدد رواية تغامر بالخـــوض فى المشكلات الفكريه والفلسفيه ، ومن ثم فالتركيز والتكثيف من سماتها الرئيســـيه ·· تكتفى بأقل المعلومات وأكثرها غنى بالدلالات ، لا ترد فيهـــا الأحداث والمعلومات لذاتهـــا ولكن لما وراءهـــا من رموز وتجريدات ·· لذا علينـــا أن نحرص على هـــذه المعلومات الشحيحة حرص البخيل على دراهمـــه ، وأن نستنطقها بكل ما فى طاقاتها من قدرة على الافضاء مع الحذر من الوقوع فى براثن فرض أفكار مسبقه أو خارجية عليها ·· وليس أضر عـلى الفن من أن يتحول الى معادلات رياضيه ، لأن غايته الأساسية هى منح القارىء شحنه حسية وانفعاليه تســـاعده على فهم العالم والاحساس به بطريقه افضل ، ولكن ما الحيله ونحن ازاء متاهه من التجريدات الفكريه المحضه ··

عمـــر اذن ليس شخصا بقدر ما هـــو رمز أو تلخيص علينا أن ننظر من وراء جســـمه دلالاته ، ونفترض شفافيه هذا الجســـم برغم أنه يلوح من الوهله الأولى معتما ومجللا بالضباب ·· ماذا كان فى شبابه والى أى شىء صار ؟ وما هو الشـــخص التجريدى المتخفى داخل هيكله العظمى ؟ والى أى شىء ترمز تصرفاته ورؤاه فى هـــذه الروايه ؟!·· ولنبدأ بالتعرف على شبابه برغم شح المعلومات التى بين أيدينا عن هذه المرحله ·· فى الحـــوار الذى دار بينه وبين الدكتور حامد صبرى فى أولى صفحات الروايه نعرف أنه يبلغ من العمر ٤٥ عاما، وبعملية حسابية صغيرة سنجد أنه ولد عـــام ١٩١٩ لأن أغلب أحداث الرواية تدور فى مطلع عام ١٩٦٤ ·· وفى ص ٢٥ نعثر على هذه المعلومات « وقديما قطع الشاب الطويل النحيل ابن الموظف الصغير القاهرة طولا وعرضا على قدميه دون تذمر · وسلسله طويلة من آبائه وأجداده تهرأت أقدامهم من معانده الأرض ثم تساقطوا من الاعياء » ·· ثم تتوالى المعلومات عن فترة اليفاعة ·· عن الشعر والثورة ودراســـة الحقوق ·· وعن « عام ١٩٣٥ ·· عهـــد الحرمان والأمل والاسرار والاضطراب المطوق للعباد · وأحلام المدينه الفاضلة ثم صوت عثمان وهو يرتعش هاتفا: عثرت على الحل السحرى لجميع المشاكل » ص ٣٩، ثم التقوقع عند أول منحنيات الخطر والانكماش ·· ثم التقاعس والانتقال من خلال الحزن والفشل الى المقاعد الوثيرة وبعدها « ارتقى العملاق بسرعه من الفورد الى الباكار حتى استقر أخيرا فى الكاديلاك ، ثم أوشك أن يغرق فى مستنقع من المواد الدهنيه » ص ٢٦ ·· وتأسى مرة على الفشل وقال « اننـــا نتحطم » فجاءته اجابه مصطفى الحاسمة « قل اننـــا بلغنا سن الرشد ، انظر الى نجاحك فى الحياة على سبيل المثـــال » ص ٤٥ ·· ثم حاصره الضـــجر واليأس برغم كل هذا النجاح والفلاح ، وانغمس فى مسيرته الجنسيه الكبرى التى ظن أنها ســـتضخ مياه الحياة فى عروقه · ثم وقع فى مباءة التصـــوف وبدأ حدسه يستشعر العداء من ابنه · ·ليس ابنه البكر على أى حال فقد كان فتاه ، ولكنه ابنه الذى أنجبه وهو على قمة ثرائه وتخمته·· ابنه الذى اتخذ من رأس عثمان رأسا له ثم أخذ يطـــارده « واذا بسمير يثب على الأرض متخذا من رأس عثمان رأسا له ثم يحبو نحوى ، وفزعت فعدوت والكائن المركب من سمير وعثمان يتبعنى · وكلما زدت من سرعتى زاد هو الآخر من سرعته واصراره · وقفزت من فوق السور الأخضر ، فوثب الآخر من فوقه كجرادة ·· وركضت بحذاء الترعة والآخر فى اثرى كثور عنيد·

وعدوت وعدوت حتى سرى الانهاك فى عضلاتى وانبهرت أنفاسى وخارت قواى ودار رأسى فهويت على الأرض » ص ١٨١ .. ثم يهتف بعد ذلك به أنت « ابنى وعدوى » ص ١٨٥ .. فما هى دلاله كل هذه الأشياء .

بالطبع لم يولد عمر اعتباطا فى عام ١٩١٩ ولا كانت هذه مجرد مصادفه عاديه ، فعام ١٩١٩ هو عام الثورة المصريه التى ولدت من خلالها البرجوازيه وتكون فكرها . وقد كان لولادته فى هذا التوقيت دلالات كبيره خاصة وأنه ابن برجوازى صغير ومنحدر من اسلاف ريفيه تهرات اقدامها وهى تعاند الأرض، وبذلك فهو يحمل داخل تكوينه الطبيعى كل الارهاصات التى تشى بالثوره على التقاليد والمواضعات الاقطاعيه . وكانت الثورة — بعد الميلاد — فعلا فى أعوام ١٩٣٥ وهى اعوام حافلة بالغليان والثورة فى تاريخ البرجوازية المصرية .. جاءت غب حكم اسماعيل صدقى الأوتوقراطى الشهير (١٩٣٠ — ١٩٣٣) وعقب وزارة عبد الفتاح يحيى العميله (١٩٣٣ — ١٩٣٤) وفى عهد وزارة توفيق نسيم الثانيه (١٩٣٤ — ٢٦ يناير سنة ١٩٣٦) بكل عمالتها وتبعيتها للاحتلال والسراى، ومعاصرتها للانتفاضات والفورات الشعبيه المتواليه ، والتى حاولت جاهدة أن تخنقها فكان أن أعقبتها الأيام الثمانية العاصفة التى عاشتها مصر بلا وزارة ، تفور بالغليان الثورى الذى لم يهدأ بغير وزارة انتقالية تمهد لانتخابات — وزارة على ماهر من ٣٠ يناير سنة ١٩٣٦ الى ٣ مايو سنه ١٩٣٦ — يأتى على اثرها الوفد الى الحكم بأغلبيه ساحقة اذ حصل على ١٦٢ مقعدا من ٢١٩ مقعدا فى البرلمان — فقد كان ممثل الجناح المتقدم من البرجوازية المصرية مع ميل تهويمى ثورى جذب حوله الجماهير الشعبيه .. وان كانت ثوريته تلك لا تشتعل الا وهو خارج الحكم فاذا ما استنام الى كرسى الوزارة هبطت فوق هذه الثورية غلالات كثيفة من المحافظة والمهادنه وايثار الهدوء والسلامة .

ولكنه — عمر — بدأ فى التراجع عن هذا المد الثورى المنحسر عندما أخذت الثورة تشكل خطرا حقيقيا على كيانه ووجوده الذاتى .. أكانت مصادفة أن يتم هذا التراجع فى العام التالى ١٩٣٦ ، عام المعاهدة والميل الى المهادنة..؟ وهل كانت مصادفة أيضا أن ينمو ويتضخم — بأسلوب العصامى — فى ظل هذه الهدنة التى تخللتها الحرب متيحة بذلك الفرصه الواسعه لنمو البرجوازية المصريه وخاصة الجناح ذا الماضى الثورى منها ؟.. وأن يتم كل هذا النمو الضخم والثراء العريض بينما عثمان — تجريد الثورة — خلف القضبان ؟. أم أن لكل هذه المصادفات المتعاقبة دلالات عديدة ؟.. ربما لو أكملنا معه بقيه مراحل حياته لعثرنا على اجابات وربما على علامات استفهام اخرى تضيء الطريق .. فسوف نلتقى اذا واصلنا الرحله بثورته على التقاليد الاقطاعيه متمثله فى تخطى حاجز الكهنوت الدينى والزواج من كاميليا فؤاد التى اصبحت زينب بعد ذلك . وسوف نلتقى ايضا بتضخمه وثرائه ثم بضجره .. ولكن قبل الضجر كانت بثينه .. الابنه التى أعادت شباب أبيها وجددته . وبعد الضجر والتخمة كان سمير .. ابنه وعدوه فى آن، يلقب فى الرواية — ليس لغير ما سبب — بولى العهد .. ففى المعادله الفكرية لا بد أن يؤول كل شيء اليه ، مهما طال الزمن فاسمه سمير .. وهو قطعه لحم « حمراء » ، لذا فليس غريبا أن يرتدى رأس عثمان أو يعتنق أفكاره ليطارد بها أباه .. هو الجديد الذى ولد فى داخل القديم وضده .. وهو قوة الثورة التى قذفت بأبيه الى المقاعد الوثيرة فأصبح من أعدائها . فهل نتلمس فى ميلاد أجنة الجديد الثائر داخل جثة القديم المهترىء اشارات الى البرجوازية المتفسخة والطبقه العامله الوليدة ؟ ربما بدا فى هذه الاشارة نوع من الاعتساف لو لم تسبقها علامات الاستفهام السالفة الذكر ، ولو لم يولد الجنين الثائر فى قلب القديم الذاوى الا عندما تهرأ هذا القديم ودب العفن فيه ، ولم ينجب فى البدايه بنتا تسير على هديه وتتبع خطاه ثم يجىء فى النهايه الابن .. والولد رمز التمرد الذى تنغرس فى أعماقه — عمر — كراهيه هائلة له وهو لم يزل قطعة لحم جنينية لا تبين .. لولا هذه الاشياء لبدا هذا التفسير نوعا من الاعتساف . أما بعدها فان تجاهله — برغم نفورنا من تحول الشخصيات الى معادلات رقميه — نوع من المداجه .. يؤكد هذا التفسير أن أطياف الثورة كانت تمر به فى عصر التخمة والسأم — وهذه أحاسيس تلدها البرجوازية فى مرحلة التهرؤ — كذكريات ماض كريه مؤلم ومنغص .. وهذا احساس تفسره لنا كلمات سيمون دى بوفوار: « ان اللعنه التى تعانى منها البرجوازية اليوم ، هى عدم قدرتها على التوفيق بين شمولية أفكارها الثوريه القديمة وبين واقعها العملى الراهن»

فهذا التناقض الرهيب هو الذى يحكم البرجوازية اليوم ، وينثر فى طريقها السأم والضجر والملل . اذ ما يلبث البرجوازى أن يشعر بضيق الخناق من حوله كلما وضع الماضى البهيج فى مواجهه الحاضر الكريه .. ولأنه يحب الحاضر وغارق فيه حتى الأذنين ، نجده يكره الماضى بعنف كلما لاحت له أطيافه .. وهكذا كان عمر .

واذا ما أضفنا الى كل تلك الرحلات الخائبة — عبر الجنس والتصوف — والتى لم تنقذ عمر من براثن هذه الأزمة ، بل كانت تعبيراته عنها

ووجوها لها كما ذكرنا ·· ذلك لأن تفكير المقهور تفكير مقهور ـ كما تقول سيمون دى بوفوار ـ يعلن عن حالة القهر التى يعيشها اكثر من كونه محاولة للخروج منها ·· واضفنا أيضا أن المرض الذى أصابه برجوازى وكذلك الامراض الوراثيه فى أسرته، وأن مهنته ـ المحاماة ـ التى استطاع عبر نجاحه الكبير والمتواصل فيها أن يدعم مركزه الذاتى والطبقى فى آن تحمل فى داخلها معنى المثابرة والدفاع ·· أنه عندما انتابه الضجر والملل تناولا ، أول ما تناولا من وجوه حياته ، هذه المهنة ـ عمله فزهد فيه ·· زاهدا بذلك فى الدفاع عن وضعه وواقعه المتهرىء ·· فهو لم يكن فى مهنته الناجحة مدافعا عن حقوق الناس وأوضاعهم بل مدافعا فى الدرجه الاولى عن حقه هو فى النمو والتواجد ·· فلما بلغ هذه الدرجه من الثراء والتخمه ، وبدأ فى الوقوع فى براثن التناقض المرير بين شمولية افكاره الماضيه وبشاعة حاضره الراهن ·· كره الدفاع عنه ·· كره مهنته ·· وحاول أيضا أن يسلك طرقا أخرى ـ الجنس والتصوف ـ للدفاع عن هذا الواقع ، ولكن تبين له بعد ذلك عقم هذه الدروب ولا جدواها ·· وهذا هو ما دفعنا الى القول فى بداية تحليلنا للروايه أن الدفاع كان الدور الأساسى الذى اضطلع به عمر طول الرواية ولم يكن جوهر عمله فحسب ·· وأنه كان محاميا موفقا فى تبينه لوجهه نظر الطبقه التى ظهر فى الرواية كتجريد لها، وفى اخفاقه أيضا فى الوصول بها الى مرافىء الأمان ·· اذا نظرنا الى عمر عبر كل هذه الجزيئات المتناثرة مضافا اليها مطاردة ابنه له حتى آخر السور الأخضر وعدم رضاه بغير الاجهاز عليه بديلا ·· اذ لا يستعمل نجيب محفوظ فى وصف وقوعه على الأرض (ص ١٨١) خلال مطاردة سمير له فعل وقع بل فعل هوى ·· استطعنا أن نتلمس ملامح الشخص التجريدى الذى يتخفى داخل هيكله العظمى ·· وحتى تتوضح أبعاد هذه الملامح بصورة أكبر ، علينا أن نكمل الرحلة مع بقية شخصيات الرواية ·

ب) مصطفى المنياوى ·· اللب والفشار

لم يقدم مصطفى المنياوى فى هذه الروايه لذاته·· لذا لا يمكننا أن نتعرف على كافة روافد شخصيته الانسانيه ·· ربما لأن جانبا واحدا من هذه الشخصيه هو الذى استحوذ على اهتمام الكاتب ·· وربما لأن التجريد الذى يتخفى داخل هيكله العظمى هو الذى فرض أن يتحول اتجاه الضوء الى هذا الجانب من شخصيته ·· وربما لأن دوره يحتم عليه أن يكون أحد الروافد الهامة ـ والأحادية الجانب ـ التى تصب فى شخصيه عمر ·· وربما لأنه شخصية مسطحة من الناحيتين الفنيه والانسانية الى الحد الذى يمكننا معه ان نكتفى عنه بلفظى اللب والفشار اللذين يردان كمرادف لشخصيته فى معظم حالات وفوده على صفحات القصة أو بمعنى اخر ، على ذهن بطلها وحياته · ذلك لأن القارىء لم يستطع أن يكون أى انفعال تجاه هذه الشخصية ·· معها أو ضدها ·· برغم محاولات الروائى المتعددة لاستدرار عطف القارىء عليها تارة ، ولتحبيبه فى خفة دمها تارة أخرى · السبب فى ذلك أن مصطفى لا يقدم فى الروايه كشخصيه انسانيه لها وجودها الفعلى ، ولكن كوجه تجريدى من وجوه أزمة عمر الذاتية·· الى الحد الذى يلوح معه فى أغلب الأحيان ـ عبر عينى عمر أو ذكرياته ـ واحدا من وجوه أزمه عمر ومأساته ، وفى أقلها ـ الأحيان التى يظهر فيها كشخص حقيقى لا كذكرى ـ ضعيف الشخصية والارادة معا ، وملتحقا بعمر وتابعا ذيليا له ·· يؤكد هذا الطابع الاسم الذى اختاره له المؤلف (مصطفى) فهو الخدين المصطفى بحق من كل تراث الماضى وذكرياته ·· ولم يظهر طابعه الالتحاقى من خلال أحاديثه ومواقفه فحسب ·· ولكن أيضا من خلال الحل الذى ظهر مصطفى كتجسيد له فى الروايه ··

فقد كان مصطفى ثوريا هو الاخر فى مطلع الشباب كعمر ، وذاق فى يفاعته طعم التمرد ونشوة الثورة · وكعمر أيضا آثر التقاعس عندما لوح الخطر ببيارقه ، ونفض يديه من الثورة والمسرح معا · واندفع بقوة هائلة الى مرافىء الثراء والراحة التى يلوح بها بيع اللب والفشار · وأقنع نفسه بأن « مفهوم الفن قد تغير ونحن لا ندرى · عهد الفن الحقيقى قد مضى وانقضى · وفن عصرنا هو التسلية والتهريج · هذا هو الفن الممكن فى زمن العلم ·· ويجب أن نتخلى للعلم عن جميع الميادين ما عدا السيرك » فقد « قضى العلم على الفلسفة والفن فالى مسرات التسلية بلا تحفظ · ببراءة الأطفال وذكاء الرجال · الى القصص الخفيفه والضحكات المجلجلة والصور الغريبة · ولنتنازل نهائيا عن غرور الكبرياء وعرش العلماء ، ولنقنع بالاسم المحبوب والمال الوفير » ص ٤٥ ، ويستنكر أى تساؤل حول هذه الفلسفة التبريريه الصارمة فيهتف « لماذا نسأل ؟ الحكاية أن العقيدة كانت تعطينا معنى متكاملا ، وأننا نحاول أن نملأ الفراغ تحقيقا لقانون طبيعى، وأمس ثرت على لحظه ضعف ألمت بى ، وقلت ان تعليقاتى الفنية لها معنى ، وبرنامج الماضى والحاضر بالراديو له معنى ، وتمثيلياتى فى التليفزيون لها معنى ، ولا يحق لى أن أسأل بعد ذلك » ص ١١٠ ·

بهذه الكلمات القوية السريعه المركزة ككلمات سليمان فى سفر الجامعة يفلسف مصطفى الانتهازية ويقيمها على عرش مرمرى من الهدوء والاستكانه ··

ونفض الأيدى من كل شيء ٠٠ لذا فليس غريبا عليه أن يصل عبر هذه اللامبالاة الى هذا التساؤل الاستنكارى الذى يبدو منطقيا جدا مع فلسفة تلك « ما دامت الدولة تحتضن المبادىء التقدمية وتطبقها ، أليس من الحكمه أن نهتم بأعمالنا الخاصة ؟ » ص ١١١ ٠٠ أن يواصل الانتهازى الكريه كأحد النباتات الطفيليه المتسلقة حياته ٠٠ وأن ينغمس كل فى مشاكله الخاصه ٠٠ حيث الاهتمام بالمشاكل العامه مكلف ومحاط بالأخطار ، أما الانصراف الى الأمور الذاتية فانه مجلبة للراحة والأمان والمال الوفير ٠٠ فيا له من عالم سعيد !! ليس عليه الا أن يقنع فيه بالاسم المحبوب والمال الوفير ، ولو تطلب منه ذلك ممارسه أقبح ألوان الدعارة وأشدها خسة ٠٠ ألا وهى الدعارة الفكرية العاملة على تمييع الوجدان الشعبى ٠ واللعب بحقارة بالغة على الأوتار التى كونتها فى أعماقه عصور القهر والاستغلال والوحشيه ٠

ولا يجسد لنا مصطفى بذلك أحد وجوه مأساة عمر ، بقدر ما يعمق أبعاد هذه المأساه كليه ٠٠ خاصه وأنه يمضى فى هذا الطريق باستهانه بالغة ومقززة ٠٠ بالرغم من أنه لا يترك فى أعماق القارىء أى احساس بالنفور من سلوكياته الداعرة تلك ، صحيح أن الكاتب يقدمه لنا من خلال اعتناقه للفرضية السقراطيه التى تؤكد أنه « ما من شخص ردىء بارادته » ٠٠ الا أنه يمضى فى اعتناقه لهذه الفرضيه الى الحد الذى يسدل فيه أستارا تبريرية كثيفة على كافه سلوكيات هذه الشخصيه وفكرياتها ، كما أن لا مبالاة مصطفى تلك وفقدانه للدور تلوح وكأنها شيء وراثى ، يهبه لابنه الذى - ربما لصرامه التخطيط الروائى - جاء امتدادا حرفيا له مع اختلاف فى الشكل تحتمه طبيعه الظروف والتنشئة التى عاشها كل منهما ٠ فقد أكد لنا الكاتب أن ابن مصطفى الذى اسمه عمر - يا لصرامه التخطيط الروائى - « مراهن شكس ، واهتمامه بالكرة يماثل اهتمامنا القديم بقلب العالم رأسا على عقب » ص ١١١ ٠٠ هو الآخر مهتم باللب والفشار وفاقد للدور الحقيقى وقانع بهامشيات الحياه مرتعا ٠٠ انه امتداد طبيعى لتفاهه أبيه المركزة ولانتهازيته فى آن ٠٠ يفرغ طاقاته فى أكثر الأشياء بعدا عن المنغصات ٠٠ فلا يفرغها فى السياسه أو الفن وانما فى اللعب ٠٠ بل وفى الجانب السلبى جدا من اللعب ٠٠ المشاهدة والتشجيع ، ولا نعرف ان كان هذا التشجيع للاهلى أم الزمالك ؟! ٠٠ عبر كل هذه الجزئيات يلوح لنا مصطفى تجسيدا حيا للانتهازية والتفاهه الكاملة ٠٠ وهى ليست تفاهه غثه ولا مقززة - هكذا أراد الكاتب - ولكنها تفاهه محببة ومفيدة ٠٠ هو تجسيد زاعق للجوانب المستترة أو الواهنه فى شخصيه عمر وحياته ٠٠ كما أنه يوضح ويعمق فى آن واحد ، الوجه الآخر من شخصية عمر ٠٠ أعنى عثمان ٠

ج - عثمان خليل ٠٠ تجريد الثورة

لا نستطيع أن نقول أن عثمان خليل كان تجسيدا للثورة فى هذه الروايه ، لأنه كان فحسب تجريدا لها ، وتلوح ملامحه التجريديه من البدايه فى الاسم الذى اختاره الكاتب له ، عثمان خليل ، عثمان المظلوم المفترى عليه الذى جمع القرآن وفقد الثروة والراحة وكل شيء فى صدر الاسلام ، ولم يتمتع بالخلافه بل خر صريعا وسفك دمه هدرا ٠٠ أما خليل فهو رمز القدم والاخلاص فى آن ٠٠ من عناق الدلالتين يتكون الاسم والشخصيه معا ٠٠ فهو الذى عثر على الحل السحرى لجميع المشاكل فى شرخ الصبا وهو الذى دفع الثمن وحده وقضى عشرين عاما خلف القضبان ، « اليوم بسنة فى قرفه والسنه بيوم فى تفافتها » ص ١٤٥ ٠٠ وعثمان ذو جذور ريفية ، بل أن ارتباطاته بالريف ما زالت مستمرة حتى آخر لحظه ٠ فعند خروجه من السجن يقصد القريه أولا ، وكأنما ليتزود منها بفيض من الثوريه والصلابه والشرف ٠٠ وبرغم هذه الجزئيات الواقعية فاننا لا نحس بوجود عثمان كشخصية انسانيه فى الروايه ولكن كتجريد فكرى فقط ٠٠ يتشدق دائما بالألفاظ الكبيرة ٠٠ أقول يتشدق برغم أنه عانى فى سبيل هذه الأفكار الكثير ٠٠ لأن الالفاظ كانت تخرج على لسانه - لا أدرى لماذا - مسطحه جوفاء باردة لا حرارة فيها ولا روح ٠٠ يقول له مصطفى « انك تقذف بألفاظ مدببه على حين يعانى صديقنا ألما حقيقيا » ص ١٦٢ ، ولكنه رغم ذلك لا يعبأ بشيء وكأنما لا قلب له ، ولا غرو وهو لا يرى فى القلب سوى مضخه تعمل بواسطه الشرايين والأوردة ٠٠ فهو شخص ميكانيكى وتجريدى فى آن ٠٠ لذلك فانه لا يعثر على الثورة فى البدايه عبر المعاناة العميقة والالتصاق الشديد بالأرض التى يتحرك فوقها ، ولكنه يجدها فيما يشبه السحر أو التجلى ٠٠ « ويوما هتف عثمان فى حالة من التجلى : عثرت على الحل السحرى لجميع المشاكل » ص٢٦ ، وكأنما الثورة شيء كالالهام ينبثق فجاة وبلا مقدمات ٠٠ يؤكد هذا الاتجاه فى فهم الثورة ويدعمه أن الأعمال الثوريه توكل الى أفراد الخليه عن طريق القرعة « ولما أصابته القرعه قال ٠٠ أنا سعيد مصطفى عصبى وأنت - عمر - عريس وغدا تلقى قنبلة على خنزير من المولعين بمص الدماء » ص ١٤٨ فيا لها من ثورية رائعة تلك التى تتحكم المصادفة العشوائيه فى تنفيذ أعمالها !٠٠ ويظل عثمان هكذا حتى النهاية ، تجريدا للثورة لا تجسيدا لها ٠٠

بالرغم من أنه شيوعى والشيوعية فى جوهرها النضالى لا تجريد فيها ، تلتحم بالواقع وتنفر من الأفكار التهويميه المحلقه بالقرب من سطحه ٠

وربما قيل أن تجريديه عثمان تبدو واضحه لأنه مقدم فى جزء كبير من الروايه من خلال ذهنيه عمر المتداعيه وعبر ذكرياته ٠٠ الا آن عثمان الذى ظهر لنا بلحمه ودمه فى الجزء الأخير من الروايه لم يكن أقل تجريديه من عثمان الذى قدم لنا عبر ذكريات عمر فى القسم الأول منها ٠٠ لقد كان عثمان يقوم – على طول الرواية – ببراعة لا تنكر بدور التجريد الفكرى لفكرة الثورة المجردة والمطلقة ، والمطنطنة دائما بالعبارات الكبيرة والخلابه عن كون « الحقيقة لا تقنع » أبدا لأن « الانسان اما أن يكون الانسانية جمعاء ، واما أن يكون لا شىء » ص ١٦٠ ٠٠ وأننا « عندما نعى مسئوليتنا حيال الملايين فاننا لا نجد معنى للبحث عن معنى ذواتنا » ص ١٦١ ٠٠ انه الثورة المجردة المطلقة التى تترنم دائما بالملايين اللامحدودة٠٠ فهو فى البدايه ثورة عمر البرجوازية الأولى ، وهو فى وسط الروايه ضريح هذه الثورة ومدفنها القابع خلف قضبان الصمت والنسيان ٠٠ وهو فى النهايه تباشير الثورة من جديد ضد عمر نفسه متجسدا فى صورة ابنه سمير الذى يستعير رأس عثمان ليطارد بها شبح أبيه المتهدم ٠٠ فيا له من شخصية خارقه تقف دائما فى جانب الثورة أيا كانت هذه الثورة وأنى حلت ٠٠ وكأن عشق الثورة بشىء اطلاقى أمر ممكن وطبيعى، وكأن هذه الثورة ليست مع شىء وضد شىء آخر ٠٠ ان ثورية عثمان ثوريه مطلقه لا تعرف الحدود وأبديه ، ومفرغة تماما من المحتوى الطبقى للثورة وكذلك من المحتوى الاجتماعى لها ٠٠ برغم طبقيه الفلسفة التى يعتنقها ٠٠ وهذا ما يعمق وجه هذه الشخصيه التجريدى ويساهم الى أبعد حد فى تسطيحها على الصعيد الانسانى ، والفكرى فى آن ٠

واذا كانت هذه بالفعل هى دلالات شخصية عثمان ، فما هى يا ترى دلاله زواجه من بثينه ، وكل شىء فى الرواية خاضع لصرامة التخطيط الروائى بلا جدال ٠٠ ربما يساعدنا وقوع هذا الزواج فى غياب عمر على استشراف مراميه ٠٠ فبثينه – كما سيظهر عند الحديث التفصيلى عنها بعد قليل – ليست الا الامتداد المتطور للجوانب التى يرى نجيب محفوظ أنها ما زالت حيه فى كيان عمر المتدهور وفكره ٠٠ فاذا كان عمر فى النهاية تجسيدا كليا للطبقة البرجوازية ، فان بثينه تمثل الأجزاء الحيه من هذه الطبقة الميته ٠٠ ومن هنا يكون زواج عثمان بها خطوة منطقيه من بين خطواته « الثورية » الموفقة !!٠٠ بل ويجعل أيضا القبض على عثمان فى آخر الروايه أقل قتامه بكثير مما لو كان هذا القبض قد تم دون ترك جنين يعد باستمراره الأبدى فوق وجه هذا الواقع ٠٠ خاصه بعد أن كرهه عمر ، قبل خروجه من السجن وبعده ، ثم أنكره تماما عندما وفد عليه فى عزلته فى الفصل الأخير من الروايه (ص ١٨٤) ٠ والغريب أن عثمانا برغم كونه تجريدا لهذه الفكرة الثوريه المطلقه ، بل ربما بسبب كونه كذلك ٠ يلوح كوافد ثقيل الظل دائما فى أفق الرواية٠٠ مكروها الى حد ما من البطل والقارىء معا ، وان كنا لا نعرف أحاسيس الكاتب نحوه وان بدت أقرب الى الحيدة الموضوعية المستحيلة الوجود ٠٠ ولا عجب فى هذه الأحاسيس ما دام يلوح دائما مسربلا بذلك الجمود العقائدى الفج ، وخاليا من أى حس انسانى ٠ مع أن الثورة فى جوهرها ليست الا مزيدا من الشروط والأفكار الانسانيه ٠

د – زينب ٠٠ يا ضريح الأوهام

بعد أن فرغنا من دلالات الرجال فى هذه الروايه وهى دلالات قيميه فى أغلبها ، علينا أن نتناول شخصيات الرواية النسائية واحدة اثر الأخرى ٠٠ لنتعرف على دلالاتها وعلى ما قد يكون متخفيا داخل هيكلها العظمى من تجريدات ٠٠ فصحيح أن النساء فى هذه الروايه أقل تجريديه – ربما لأنهن أقل شأنا فى المعادلة الفكريه – من الرجال ٠ وان كانت شخصياتهن لا تخلو من مسحة تجريديه تتزايد أو تنقص حسب طبيعة الشخصية ذاتها وحسب الدور الذى تلعبه فى الرواية ٠

وزينب من الوهله الأولى ليست مجرد زوجة فحسب ، أو بصورة أخرى ليست مجرد زوجة عاديه تكمل ديكورات المنظر الروائى أواكسسواراته والا لما كلف الكاتب نفسه كل هذا العناء فى رسم أبعاد دورها فى حياة عمر ٠ ولما كان ثمه داع لاختلاق كل تلك المعوقات التى وقفت فى وجه زواجه منها من البدايه ، والتى جعلتها طوال الرواية فى وضع غريب لا تحسد عليه ٠ فقد كانت زينب فتاة مسيحية تدعى « كاميليا فؤاد » اندفع اليها عمر بقوة الثورة الفائرة فى أعماقه متخطيا كل الحواجز٠ وعندما قال له مصطفى « ولكن الدين ٠٠!٠٠ هتف لم أعد أكترث لهذه العوائق » ص ٥٣ ، وفى حديقة العائلات – لاحظ دلاله الاسم المؤكد لصرامة التخطيط الروائى القاطعه – قدم لها نفسه مؤكدا أن حبهما سيقهر كل العوائق ٠ وتغلبا بالفعل على كل العوائق وكان الزواج ٠ فتزوج « قلبا نابضا لا حدود لحيويته ، وشخصية فاتنه حقا ٠ تلميذة مثالية للراهبات ٠ مهذبة بكل معنى الكلمة ٠ مدبرة حكيمه كأنما خلقت للتدبير والحكمة ٠ قوة دافعة

للعمل لا تعرف التوانى · ونظرة ثاقبه فى استثمار المال · ارتفعت فى عهدها من غمار العدم الى التفوق الفريد والثروة الطائلة · ووجدت فى حرارة حبها عزاء عن الفشل والشعر والجهاد الضائع · رمز الجنس والمال والشبع والنجاح » ص ٥٤ ، فماذا كان يريد البرجوازى فى مطلع رحلته العصاميه أكثر من هذا ؟ ·· الحب والتدبير معا فى اطار مذهب ضخم من الفضائل المنزلية · ارتفع فى عهدها من غمار الفقر والعدم الى التفوق الفريد والثراء الواسع · ودفن فى صدرها الضخم الطرى الرجراج الفشل والشعر والجهاد الضائع· وتهادن مع الحياة وتهادنت معه ، وعكفت على أمواله فاستثمرتها بمهارة · ونفثت بحدبها فى جو الاسرة نوعا من الاستقرار المثير للتقدم · وتفرغت تماما لزوجها فلم « يعد لها أهل فى هذه الدنيا ، مقطوعه من شجرة ، ولا أحد لها سواك يا عمر » ص ٥٤ ، ووهبته سعادة منزليه حسد عليها ابان الهدنه وبعدها ·· واستطاعت أن تشيد فى داخل المنزل تمثالا شامخا للشبع والجنس والمال والنجاح وكل الفضائل البرجوازيه ·

لذا كان زواج عمر بها فى مطلع رحلته العصامية نوعا من التوفيق الموروث للسعادة والذى ظل يذكر أفياءه الوارفه بتحسر وسط هجير التخمه والضجر· بل كان زواجه بها فى حد ذاته جزءا من تدمير حوائط التقاليد القديمه التى ثار عليها فى شرخ الصبا ضمن ثورته العارمه التى شملت كل شىء · ولم يكن محض مصادفه أن تكون كاميليا فؤاد ثم تصبح زينب وأن تكون تلميذة مثاليه للراهبات ثم تتحول الى رمز للجنس والمال والشبع ، ذلك لأن زينب وبرغم تجاوزها للمفهوم الحرفى للدين وثورتها على قيوده ، تخفى داخل هيكلها العظمى موقف الدين من عمر واستسلامه له وتحوله فى الاتجاه الذى يتواءم مع مصلحته · (وان كان الدين الذى تمثله هو الدين التقليدى الواقف دوما فى صف أصحاب السيطرة والمدعم لسيطرتهم فى آن) فهى التى لم تكن « الا تمثالا لوحدة الاسرة والبناء والعمل » ص ٣٢ ، « تمثالا ضخما مليئا بالثقة والمبادىء » ص ١٦ يدعم ثراء عمر ويهيىء له ·· انها ضريح هائل للاوهام التى تشد أزره وتقف بجانبه بعد ما فشل لتدفعه فى الطريق الذى ثار ضده فى مطلع الصبا · ·وعندما يلف التناقض اللعين أصابعه الأخطبوطية حوله ، تجد نفسها عاجزة عن أن تقدم له أى شىء · فليس باستطاعة الأوهام القديمه أن تواكب خطاه فى الوضع الجديد ، ولا باستطاعة الدين الذى اعتنقه فى البدايه أن ينتشله من براثن هذا التناقض اللعين الذى وقع فيه · فلا غرو ان كرهها بعنف وأحس بانها ساهمت فى وضعه على حافة هذه الهاويه التى تفترسه بلا رحمه · وقام بينه وبينها بحر واسع من الكراهيه واللاتفاهم ·· فحتى نشوة الجنس أصبحت فى حضنها نوعا من الواجبات المنزلية المقوتة والمقززة ، وهى تلد له فى البداية الامتداد المتطور للأجزاء الحية فيهما والتى يمكنها ــ بثينة ــ أن تخطو ابعد قليلا من الخطوات التى قطعاها · أما بعد ميلاد الكراهيه ، وبعد ما كفت الأوهام عن فاعليتها واندفنت فى قلب ضريحها البشرى ·· تلد له « ولى العهد »·· الابن والعدو فى آن ·· الجديد الثائر الذى يولد فى قلب العفن الراكد · والغريب ــ مرة أخرى ــ أننا نحس بالنفور من شخصية زينب هذه برغم تعدد الجزئيات المتناثرة التى رغبت فى استراق عطفنا عليها ، لأنها تلوح كقيود العصور البائدة التى تحيط بعنق عمر بلا رحمة ·

هـ ـ بثينة ·· والتصوف الجديد

اذا كانت زينب هى ضريح الاوهام التى ما عاد لها دور فى الواقع الجديد · فان بثينه تجسيد للاوهام التى يمكنها أن تلعب دورا لا باس به فى هذا الواقع الجديد ·· انها الجديد الذى حاول أن يرتق اثواب القديم المهلهله · والتجسيد البشرى للاجزاء التى ما زالت حيه فى جثتى والديها والتى يمكنها أن تواصل بعدهما الرحلة ·· لذلك فهى لا تكتفى بالفن الذى فقد دوره فى عصر العلم ــ كما تقول الروايه ــ ولكنها تزاوج بينه وبين العلم ·· بين دراسه العلوم البحته وكتابه الترنيمات الموجهة للذات الالهية ·· الباحثه عن سر الوجود والراغبة فى استدعائه من أعماق الصمت · انها الدين الجديد الجامع فى تلفيقية بارعة بين سحر الميتافيزيقيا الخالد ونشوة العلم اليقينيه ·

فقد ولدت ــ كما ذكرنا انفا ــ فى الفتره التى حلقت فيها السعادة فوق سماء عش والديها المنزلى· فترة المهادنه والعصاميه والبناء·· ونضجت فى ظلها فتكونت لها بذلك تلك الشخصية الفريدة والمستقلة على خلاف جميلة التى جاءت على تخوم الشبع والثراء فوشت بمستقبل برميلى كامها ·· صحيح أن بثينة « تكرر صورة أمها عندما كانت فى الرابعه عشرة · بعينيها الخضراوين وقامتها الرشيقه · ولكن يبدو أنها لن تتعملق مع الأيام ولن تسمح للدهن بأن يطغى على صفائها » ص ١٧ ·· انها تكرار لأمها ولكنه التكرار المستفيد من عثرات الماضى والمتجنب لأخطائه ·· لذلك فان زواجها بعثمان فى النهاية يتسربل بغلالات من الخصوبه ولا تشوبه أشباح العقم أو تحلق بالقرب منه ·· فقد نفضت عن وجهها كل عثرات الماضى وتجنبت أخطاءه · فاستطاعت عند أول عناق بتجريد الثورة أن تثبت أنها أرض

صالحه للانبات، تشهد براعم صدرها للدنيا بحسن الذوق .. ممشوقه القوام لا برميليته كامهـا .. والثمرة الجنينية لهذا اللقاء بين عثمان وبثينـه ، تظل شيئا مبهما يحلـق فى أفق الروايه لا نعرف بماذا يعد .. ربما بعناق بين فكرتى الثـورة وسر الوجود ومصالحة بينهما .. وربما بزواج الثورة من البقايا الحيه والثوريه من جثه عمر التجريديه من جديد . ولكن مهما كان الأمر فلا يمكن أن ننسى أن بثينه ظلت طوال الرواية تمثـل الجانب الأكثر حيوية وتدفقا بالحركه والاتساق.. فنالت اعجاب القارىء وحب الكاتب معا .. لوفودها دائما عـلى الاحداث كمرطب سحرى يخفف من حرارتها اللهيبية المضجرة ، ويهدىء توتراتها .. وهى لكل هذا أقل شخصيات الرواية تجريدية واكثرها اشعاعا بالحس الانسانى ، والتصاقا بالارض الواقعيه . ومن ثم نجد أنها من أكثر الشخصـيات ثراء على المستوى الرمزى لا التجريدى فى هذه الروايه .. فلا تسهل احالتها الى مجرد رقم فى المعادلة الروائية كبقيـة الشخصيات دون تجن أو اعتسـاف . ولكن يمكن استشراف أبعاد شخصيتها واسـتنباط الكثير من الدلالات والرؤى التى يشع بها تراؤها الانسانى . ولننتقل الآن الى بقية الشخصيات النسـائية فى الرواية ، وهما ورده ومارجريت . ولما كانا وجهى شىء واحد فى هذه الرواية فسوف نتناولهما معا .

و ـ مارجريت وورده .. ومتاهه الجنس

ما كانت مارجريت واقعا فى حيـاة بطلنا أبدا . بل ظلت دائما تلوح كحلم مهوم بعيد المنال .. يعبر منطقة الرؤى كثيرا ولكنه لا يمس تخوم الواقـع أبدا .. حتى أنه فى رؤياه الكابوسـيه الأخيرة ، تتبدى له جميع الشخصـيات الواقعية التى مرت بحياته أو اثرت فيها (ص ١٨١) .. ولا نبصر بينها وجه مارجريت . فقد كانت من البدايه متشـحة بغلالات حلمية تضعها على تخوم المستحيلات. تبدت له فى ثوب مختلط الالوان لدرجة الغموض ، متعالية متكبرة بعيدة المنال كحصن منيع .. فقـد كانت مارجريت دائما ذلك اليقين الهائل الذى لم يقبض عليه بطلنا أبدا .. فى لحظه اللقاء الأولى ظهـرت محاطة بجو اسطورى يمعن بها فى الابتعاد عن مواقع الأيدى .. وامتد شبقه وسأمه وضجره أذرعـا أخطبوطيه تحاول القبض عليها ، ولكنها تسللت من بين الأصابع كالهواء . وحينمـا تراءى له أنه قد قبض عليها . صحا من حلمه على يده قابضه عـلى الفراغ . برغم أنهـا لاحت له فى اللحظة التى كان يأمل فيهـا أن تتهشم أصابعه القابضة على خيوط الأمل العنكبوتيه الواهية ، وألا تتقطع هذه الخيـوط أبدا . ولكنها برغم كل ذلك فرت من بين الاصابع ببساطة . ولكن بعدما انزلقت قدمه فى أرضهـا الزلقه ، فكان عليه أن يواصل الرحله فوق هـذه الأرض الزلقة بلا كلل .

فبعد « باريس الجديدة » موطن مارجريت المثير للشهوات . وبعد ذلك الجو الفرنسى الذى تحـدد فيه اختياره وبنفس أسلوب الاختيار فى المدرسـة الوجوديه الفرنسيه .. انتقـل الى « كابرى » بكل ايحاءات الاسم الايطالى من شـبق جنسى وعنف جسدى ، كذلك الذى تكتظ به « سأم » مورافيـا الشهيرة .. وبقدر ما كانت مارجـريت « باريس الجديدة» عصيه ومستحيلة الامتلاك تحدد اختيارها فى الوقت الذى تهواه . كانت ورده نجمة «كابرى» المتألقة كريمه معطاء . وضعته على تخـوم الراحة والنشوة منذ اللقاء الاول . بل لقد اسـتطاعت ان تكون الشخص التالى مباشرة بعد بثينه استحواذا على حب القارىء وابتعادا عن التجـريد . اذ بدت منذ الوهلة الأولى واضـحه وصريحة وشـديدة الواقعيه . وتأثرت بمنظـر الكاديلاك التى وقفت كفيلا أنيقه . وتحدثت الاعماق بصراحة متناهية . وزالت الفوارق تماما . ولا غرو فقد مهـد الكاتب لذلك على المستوى الرمزى عنـدما قاس طول كل منهما على طول الآخر . وسوى الطريق مزيلا منـه ذلك الحوار المدبب الذى أدارته مارجريت ، فأوحى برفضها القريب له . وأدار بدلا منه حوارا أملس فيه رقه الأنثى وضعفها وكبرياؤها معا . وتمادت فى الخضوع فتفتحت فى حياته النشـوة . فكان العيش الخاص وكانت لياليه الجنسـية الرائعه والجديدة فى آن .. لم تثمر سوى ندف من الشعر الردىء ، وقليل من الهدوء الممهد للضجر من جـديد والذى أجهز عليه ظهور مارجريت بترنماتها الشـهوانية الملتهبة .. ولكن أنى هذه المرأة من مارجريت التى تبدت تحت سماء الهرم المعتمة ـ فى البداية كحلم أسطورى بعيد المنال ؟!.. هل ذهب النور بسحرها المؤتلق فى الظلام أم ماذا حدث ؟!.. ليست هـذه مارجريت أبدا فلتلفظهـا كنواة بعد اللقـاء اللزج الثالث .. ولتعانق كل ليله امرأة وكأنك كازانوفا الذى ما يلبث أن ينهد فى مكتبه الدوق خائبا .

فبقدر ما تناءى طيف مارجريت تدانى جسـد وردة حتى الشبع ، محققا فى البدايه ذلك اللقـاء الذى وشى بنشوة الخلق المبتغاة .. ومسلما بطلنا فى النهاية الى نقطه البداية من جديد . فوردة بذلك ليست مجرد واحدة من أبرز العلامات على طـريق مسيرته الجنسيه الكبرى فحسب . ولكنها أيضـا تجسيد حى لعقم هذه المسيرة . فبالرغم من اقرار الكاتب ـ بأمانه متناهية ـ فى بدايه الفصل الثانى عشر بأنه « ليس كمثل وردة فى حبها أحد .. هى مغرمة برجلها لحد الجنون ، مغرمة بعشـقها لحد العبادة .. وهى متفرغه لحبها تقوم بجميع واجباتها

بلا معين » ص ١١٣ • وبالرغم من هجرانها لعملها واخلاصها لعمر وتفرغها لامتاعه • وارتفاعها فى كثير من الاحيان الى مستوى أزمتـــه الفكريه الى الحد الذى تتكلم فيه فى كثير من الأحيان كفيلســـوفة ، ص ٨٨ ، ٩٢ ، ١٣٩ •• بالرغم من كل هذا تجسد ورده عقم الخلق عن طريق الجنس وبدائيته• ويزيد هذا التجسيد حدة تلك المفارقة الحادة بين اخلاصها وتفانيها من جهة • وتسلل الضجر الى عشها من جهة أخرى •• واخيرا فاننا نستطيع أن نقول ان بناء هاتين الشخصيتين لم يكن تجـريديا بنفس القدر الذى كان به بناء شخصيات الرواية الأخرى • ربما لأن مارجريت قد مرت كسحابة عابرة فى أفق الرواية وسريعة • وربما لأن ورده كانت تجـوس فى أرض الواقع دوما ولا تحلق فى سماوات التجريد، وربما لانهما معا بعيدتان نسـبيا عن تلك الدلالات القيمية التى وقعت بشخصيات الروايه الأخـرى فى وهاد التجريد •

٤ ـ القضايا الفنيه والتحولات الجديدة

بمارجريت وورده ينتهى حديثنا عن شـخصيات هذه الرواية •• ويبقى أخيرا بعد أن تناولنا كافة أبعادها المضمونية مناقشه المشكلات الفنيــه التى تطرحها والتحـــولات التى تفد بها على الاتجـــاه الروائى الجديد عند نجيب محفـــوظ • فلا يمكن لدراسه نقدية أن تسمى نفسها كذلك اذا ما اهملت هذا الجانب الهام من الروايه •• صـــحيح أنه من الافضل أن تتم دراسة المشكلات الفنيه والمضمونية التى تطرحها الرواية معا • وفى خطين متداخلين لا متوازيين كما قد يلوح فى هـــذه الدراسه لأول وهله • الا أننا حاولنا أن نزاوج بين الخطيـــن فى أكثر من مكان عبر هذه الدراسة • غير أن ذلك لم يتحقق بصورة قطعيه ومتكاملة لسببين •• يرجـع أولهما الى طبيعة العمل الروائى نفسه • فالشحاذ من اكثر روايات نجيب محفوظ اكتظاظا بالفلسفه ، ومن أشدها غموضا فى الآن نفسه، وهى برغم ثرائها الشديد تستعصى على القارىء المثقف فمـــا بالك بالعادى • كما أنها تختلف عن سابقتها « الطريق » من هذه الناحيه ، لانها تضرب فى متـــاهة فكرية خالصه •• فبعد أن كان ممكنا العثور فى العمــل الروائى على روايتين•• رواية الاحداث الطافيه فوق السطح ، ورواية البناء الرمزى المتخفى داخلهــا • واذا لم تصل القـــارىء الروايتان معا ووصـــلته احداهما ، أصبح من المتعذر الحصول على هاتين الروايتين فى « الشحاذ » •• لأن الأحداث الطافية فوق السطح لاتتمكن من اعطائنا بناء روائيامتماسكا يمكن للقارىء الاقتنـــاع به •• ففى « الشـــحاذ » رواية واحدة•• اما أن تصلك بكل سراديبها الفكرية المعتمة ، واما ألا يصلك منها شىء على اطلاق، وهذا هو ما تطلب من المعالجة النقدية هـــذه الزاوية فى الرؤيه • اما السبب الثانى فمتعلق بطبيعة رؤيتنا النقديه لهذا العمل الفنى الغامض والمعقد فى ان • والتى تنطلق من قوله بنديتو كروتشه « بأن النقد اعادة خلق للعمل الفنى من جديد » لتقريبـــه الى ذهن القارىء ، وفتح أبواب عالم العمل الفنى أمامه على مصاريعها ، وفض مغاليقه والقاء دفقات سخية من الضـــوء على كافة زواياه وسراديبـــه •• وقد استلزمت هذه الرؤية مع روايه من هـذا النـــوع تركيزا شديدا على الجانب المضـــمونى حال دون تحقيق التداخل الكامل بين المســـتويين ــ الفنى والمضمونى ــ بالرغم من تيقننا من وجود وحـــدة عضوية بينهما • ومن أن الشكل ليس الا احد وجوه المضمون الذى يريد الكاتب أن يقـــدمه لنا • فلا « نستطيع أن نفصل عن الرواية معناها الا اذا كان ممكنا أن نفصل عن الوجـه ابتســامته •• فمعنى الرواية لا يمكن أن ينفصـــل أبدا عن تفاصيلهـــا وأحداثها وشخصياتها ، ولا عن الأســـلوب الذى عولجت به هذه الأحداث وتلك الشخصيات »(١٤) ولهذا نقول ان تنـــاولنا المركز لمضـــمون الرواية وللقضايا الفكرية التى تثيرها حمل فى ثنـــاياه تناولا ضمنيا لعدد من قضاياها الفنيه ، وسنحاول الآن مناقشة بقية هذه القضايا الفنيه مع تركيز على التحولات الجديدة التى ظهرت فى هذه الروايه •

فبالاضافة الى كل الســمات الفنية التى أشرنا اليها فى مطلع هذه الدراسه كخصـــائص للاتجاه الروائى الجديد عند نجيب محفوظ ، نلمس هنـــا بعض الخصائص الفنيه الجديدة الاخرى • مثـــل طريقة واسلوب التذكر فى هذه الروايه التى لم يعد الرجوع الى الماضى فيها نوعا من التذكر للاشـــياء الماضيه كما فعــل بروست وكانه يكتب روايه من الذاكرة فى سباعيته المشـــهورة « البحث عن الزمن الضائع»، ولكنه أصبح نوعا من تذويب الزمن، من الجرى على قضبانه لمسافات طويلة الى الماضى ليقف الحاضر فى مواجهته وأمامه، بكل تفاصيله •• لهيب الذكرى وعنف الحوار والجو المثير للالام الضميرية ، يتجسد فى حضور دائم وكأنه ما كان ماضيا قط • فبعد أن انتهى نجيب محفـــوظ من تذويب الزمن تماما ، تخلى هذا العامل عن مركز الصدارة فى عملية التذكر واحتلته الفكرة •• فاصبح التداعى معتمدا على وحدة الفكرة وليس على التسلســـل السببى للاحداث ، فاتشح بغلالة عقـــلانية كثيفة • وحتى يتحقق التماسك لهذا الأسلوب الفنى يعتمد الكاتب كثيرا على الاتكاء على بعض الكلمات المعينة واتخاذ

(١) سيمون دى بفوار (الادب والميتافيزيقـــا) من كتاب الوجود وحكمة الشعوب) •

نغمتها الجرسية كوسيلة لاستدعاء نغمة صوتية مشابهه ، تجر وراءها موضوعا باكمله • يريد الكاتب استدعاءه من أعماق الماضي أو من ركام ذكريات احدى شخصيات الرواية •

وقد وقع ولع كاتبنا الكبير بجرس الكلمات به في وهاد التسطح والتجريد والضعف الفني • وقد يقال أن هذا واحد من هموم الرواية الفكرية على مر العصور • وأن سيطرة الهندسة الفنية المحكمة على هذه الرواية بصورة كبيرة هوالذي أضعف من قدرتها على الافضاء وأصاب شخوصها بالشحوب والهزال • وهو أيضا الذي دفع الكاتب الى الاستسلام لشاعرية اللغة دون مبرر فني في بعض الأحيان وكأنه يصيح اعجابا بحلاوة ألفاظه ورقة جرسها وتوافق أنغامها الصوتية في ايقاع جميل •• وكأنما اللفظ الجميل المجرد يبتغى لذاته لا لوظيفته الفنيـه وضرورته الحتمية • وفي رأيي أن هذا الاستسلام ، الموهن في العمل الفني ، لشاعرية اللغة وجمالياتها — وهي جمالية جديدة تماما وغير تلك الجمالية البلاغية القديمة — وليد الهندسة الشديدة الاحكام للبناء الفني•• وحتى لا يكون حديثنا عن صرامة التخطيط الروائي وهندسته تجريديا • فسوف نشير ، بالاضافة الى الأمثلة الواردة في سياق التحليل ، الى بعض شواهده •

وهي شواهد كثيرة للغاية ، ولا نريد أن نستسلم لاغراءاتها حتى لا نخرج عن موضوع الدراسة الرئيسي ، ولكننا سنقتبس بعض الأمثلة ونشير اليها بسرعة •

● لجوء عمر في مطلع الرواية الى حامد صبرى كطبيب معالج وهو زميل قديم من أيام الدراسة الثانوية ، لم يفكر من قبل في اللجوء اليه ، برغم أن واحدا كعمر من الناحية الاقتصادية ، لا بد أن يكون له ولأسرته ولو طبيب واحد اعتاد التعامل معه هو وأفراد أسرته فيلجأ لاستشارته ، بدلا من ذلك الطبيب المنتقى بعناية ليضع أيدينا على مفتاح يفض مغاليق الأشجان القديمة •

● اللوحة المعلقة في صالة الانتظار عند الطبيب والمجلة الموضوعة على المنضدة فيها والصفحة التي فتحت عليها فتدلت صورة المرأة المتهمة بسرقة الأطفال • تبدو وكأنها أشياء موضوعة بسيميترية بالغة لتقوم بدور الرموز المفسرة في المنظر الروائي •

● الهندسة الصارمة في اختيار أسماء الشخصيات •• الثالوث المكون من أسماء عمر ومصطفى وعثمان بايحاءاتها القيمية •• ثم المزاوجة بين اسمي عمر وحمزه في اسم البطل — عمر الحمزاوي — بكل دلالات الاسمين المستعارة من صدر الاسلام •• وفي الشخصيات الأخرى نجد أن وردة لا بد وأن تذبل سريعا •• ومحمود فهمي مساعد عمر في المكتب — ليس سوى محمود فهيم عمر نفسه ومساعده •• ولذا لا يقوم بأي دور غير ذلك في الرواية ولا يتعدى حدود دوره أبدا ، لا يتبرم بتجاهله للمكتب •• لا يثور ، فهو محمود فهمه بالفعل •• وكذلك نفس الصرامة والهندسة في اختيار أسماء الأماكن التي تدور فيها الأحداث : (حديقة العائلات) لا بد وأن يمهد اللقاء بها لتكوين عائلة (باريس الجديدة) والاختيار الوجودي الشهير : (كابرى) والجنس واللهو بلا طائل •• فيا للصرامة !!

● كما لم تخل الأحداث نفسها من هذه الهندسة الصارمة •• فنجد أن وردة تهجر عملها في أول (ص ١٠٣) فيهجر هو بيته في آخر الصفحة نفسها • أو أن يخفق في مجاملتها في أول (ص ١١٦) فيلقى تصريحا سياسيا عن علاقته بها في آخر الصفحة ذاتها ثم يخونها في الصفحة التالية (١١٩) •• أو أن تلد زينب (ولى العهد) في نفس الليلة التي تتجلى له فيها نشوة اليقين في الصحراء •• وغير ذلك من الأمثلة كثير •

أما السمة الثانية أو الثالثة لا أدرى من هذه السمات الجديدة ، فتذكر في ذلك الاختصار الشديد — ولا أقول التكثيف أوالتلخيص — للتجربة الانسانية وقد يكون ذلك نابعا من طبيعة الرواية نفسها ، حيث لا تهتم بالتجربة الانسانية في حد ذاتها ، ولكن بالنتيجة النهائية لهذه التجربة • حتى تستخلص من المحصلات النهائية لهذه التجارب الانسانية جملة كل ما تريد الرواية أن تقوله •• ولكن هذا الاتجاه يقع بالكاتب في مزلق خطر ينحت أبرز ملامحه من فقدان القارىء وتشتته •• لأنه — القارىء — لا يقتنع كثيرا بتلك المحصلات النهائية للتجارب كما يجريها الكاتب في ذهنه •• فمثلا •• بالرغم من روعة تعبير الكاتب عن تجربة اللقاء الجنسي التي تمت بين عمر ومارجريت « وصهرت حرارة الأنفاس قلوبا أضناها البرد• وغابت الأعين حتى عن ظلمة الليل • وتنهد فؤاد من ظفر وارتياح • وتنهد من شدة الارتياح • وتنهد من ثقل الارتياح • وتنهد في فتور وغم • ونظر الى الظلام البهيم وساءل نفسه اين النشوة الحقيقية ؟ •• وأين مارجريت فان الظلام لم يبق منها على شيء » (ص ١٢٠) •• بالرغم من روعة هذا التعبير الذي يعد واحدا من أجمل تلخيصات اللقاء

الجنسى .. فانه لا يغنى القارىء عن ذلك الاقناع والارتياح النفسى الذى يشعر به فيما لو وصلته هذه النتيجه عبر التجربة الانسانية نفسها .

وهناك الى جانب هذه السمات الأساسية بعض السمات الثانوية الأخرى مثل الاستفادة البارعة بأسلوب الخطابات (ص٢٨-٣٢) ليقدم عبرها ،ليس فقط وصفا شاملا للجو الذى تعيش فيه الشخصية المعترفة عبر الخطاب ، ولكن أيضا رؤيتها لهذا الجو وموقفها منه .. ومثل التركيز الحساس والذكى على بعض الألفاظ الثلاثية وربطها ببعضها بالطريقة التى تنضج معها بالكثير من الدلالات والأحاسيس بحيث تنطق من خلال هذا التركيب النفسى ، بما ليس فى طاقه الكلمة البسيطة من قدرة على الافضاء. ومثل استعمال بعض الكلمات ذات الأصل العامى أو الافرنجى وان كانت أغلبها ترجع لأصول قاموسية معاصرة (كالقاموس الوسيط) الذى أصدره مجمع اللغة العربيه منذ سنوات .. الفاظ مثل التمرجى والرجيم والكباين والراديو والتليفزيون والزعل وماما وشمبانيولى وبرطمان والزبالة وشيرى الى جانب الألفاظ المغرقه فى الفصحى كالنطاسى واجل وغيرها من الكلمات التى لا يمكن ان تدور فى الحوار العادى فى الحياة .. لكن لا عجب فالمتحاورون عميقو الثقافة .

الا أن السمة الرئيسيه الأخيرة والجديرة بالدراسة هنا هى الأسلوب الذى قدمت به الأشياء فى هذه الراية . فحتى ظهور المدرسة السيكلوجية فى الرواية مع مطلع هذا القرن كان المؤلف هو الوسيط الذى يقدم ويصف الأشياء الخارجية بكل تفاصيلها وبمنتهى الحيدة والموضوعية كما فعل أرنولد بينيت وجونجالسورثى وأميل زولا وتيودور ورايزر وتوماس مان . ولما ولدت الرواية السيكلوجية حاول المؤلف أن ينسحب من الواقع الخارجى للقصه وان ظل قابعا فى خلفيتها كما نرى عند جويس وبروست وريتشارد سون وفوكنر وولف . أما فى الروايه الجديدة فقد حاول مؤلفها أن يقدم الاثنين — أن يهب الأشياء وجودها الخارجى المحايد وأن ينسحب من الرواية — بأوضح صورة ممكنة كما فعل ميشيل بوتور وناتالى ساروت وآلان روب جريبه ... ونجيب يحاول هو الآخر فى هذه الروايه تحقيق ذلك الحلم الذى راوده منذ فترة طويلة بالانسحاب من الرواية وتركها هى وحدها لتقول كل شىء .. فبأى صورة تمت هذه المحاوله ؟!.. من البداية نقول ان الأشياء لم تقدم بمفردها فى هذه الرواية على الاطلاق ولا لذاتها .. انها تقدم مضافة اليها أحاسيسنا ..

فعبر عينى عمر الحمزاوى — حتى فى اللحظات التى تفسح فيها الشخصيه للكاتب مكان الصدارة — نرى كل شىء .. وبالتالى فاننا لا نعثر أبدا فى الرواية على وجود الأشياء لذاتها .. والذى هو احدى سمات الرواية الجديدة أو مدرسة النظر الفرنسيه كما يسمونها .. فالانسان فى مجتمعنا ما زال — كما يلوح فى الروايات وعبر فهم الكتاب للبشر — يعتقد أنه مركز العالم . وفكرته عن نفسه هى فكرة البرجوازى عن نفسه وعن العالم . فالعالم فى عينى البرجوازى يلوح دائما وكانه شىء مضاف اليه وموجود لاجله .. شىء لا معنى لوجوده بدونه .. وهذا هو ما نجده فى (الشحاذ) .. نجد أن الاشياء لا قيمة لها بل أكاد أقول ، لا وجود لها على الاطلاق ، الا كمدركات ذات دلالات معينه فى ذهن الشخصية .. ومن هنا تشحب هذه الرؤية كل الادعاءات التى تريد حشر الروايه فى زمرة هذه المدرسة الروائيه الجديدة . صحيح أن نجيبا يستخدم الكثير من أدوات هذه المدرسة الفنية ولكنها تستحيل عنده الى أدوات ترابط بدلا من كونها أدوات تفكك عند دعاة هذه المدرسة وأصحابها .

وأخيرا فان كل هذه التحولات الفنية الجديدة ، والتى قد تبدو متلائمه مع موضوع الرواية الفلسفى الشديد التعقيد ، أفقدت الروايه القارىء فى أحسن الاحوال وأتت ببعض النتائج العكسيه فى بعضها الآخر .. فبرغم احساسنا مثلا بان اللغة فى الرواية تعمد الى أن تحقق ما يسميه كامى فى (اسطورة سيزيف) « بتوازن البيان والغنائيه ، الذى يستطيع وحده أن يسمح لنا بالوصول الى الانفعال والوضوح فى آن » فانها لم تستطع ان تحقق سوى بعض الهندسات العاطفيه السقيمة التى قال بها باسكال وروسو — حسب تعبير سارتر — أو بعض النغمات الجرسية الجميله التى تشتت القارىء وتعقد عليه عملية التوصيل فى آن .. وما يقال عن اللغة يمكن قوله عن بقيه التحولات الفنيه التى تناولناها فى هذه الدراسة .. الا أننا لا نملك أخيرا سوى القول بأن هذه التجارب الفنية العميقة التى خاض نجيب غمارها فى روايته تلك ، قد ساهمت برغم كل الهنات فى اثراء الرواية العربية والسير بها الى حيث لم يسمع وقع لقدم عربية من قبل .. وان كنت أرى أن ولعه بهذه الاساليب الجديدة قد تم على حساب الرواية وليس لها . برغم هذا كله ما زال نجيب محفوظ واحدا من أعظم روائيينا وأكثرهم فهما لطبيعه العمل الروائى ولحقيقة العصر الذى يعيشه .

أسس العروض الانجليزى

للكاتبة الانجليزية ايند همر

ترجمة : الحسانى حسن عبدالله

كل أدب ينقسم طبيعة الى نثر وشعر وصنعة الى منثور ومنظوم · ويصدق على أغلب الشعر أنه منظوم · غير أن صغار الصبيه درجوا فى هذه الأيام التى تكاثر فيها المكتوب وتضاءل المنطوق – اذا سئلوا عن الفرق بين المنثور والمنظوم – على أن يتجه ذهنهم أولا الى الفرق فى شكل الصفحات المطبوعه ، فالشعر يطبع مقسما على سطور مرتبة بحيث يكون لها على الصفحه نمط متميز ، بينما النثر ليس له مثل هذا النمط ، على أن تفريقهم هذا – كما تنبؤنا الأسماء نفسها – لا يجافيه الصواب ، فكلمة نثر فى الانجليزية Prose مشتقة من Prosa أو Prorsa oraito فى اللاتينية وهى تعنى الكلام المستقيم المباشر المتواصل ، اما النظم verse فمشتقه من كلمة versus أى الدوران وهى تعنى الكلام الذى يدور حول نفسه متكرر الترتيب بحيث يؤلف نمطا متميزا · ولا يشق حتى على الناقد الناشىء أن يكتشف سريعا أن النمط الذى نراه فى النظم المكتوب ليس الا محاولة لاطلاع البصر على النمط الحقيقى الذى نفطن اليه بأسماعنا ، والذى يجذب الانتباه بسرعة حينما نجهر بقراءة نظم مطبوع كالنثر · ان النظم يهيئنا لتوقع ضرب من التر داد ويحقق هذا التوقع ولكن ما ذلك الذى نتوقع ترداده ؟ ليس هو كلمات بعينها اللهم الا فى نوع خاص من نظم ذى اقفال (١) refrain ، وليس هو أصوات بعينها اللهم الا فى حاله التزام قافية وليس كل الشعر مقفى بالضرورة · اذن فلا يتمثل هذا الذى نتوقعه الا فى لفظ الكلمات أو الأصوات ، أى كيف ننطقها ·

والوحدات أو الأجزاء التى نقسم اليها الكلمات المنطوقة هى المقاطع ، وكل صوت متحرك فى الكلمة منفردا أو مدغما فى متحرك آخر فهو يستقل بمقطع ، أما الأصوات الساكنة فتلحق بالمتحركات سابقة أو تالية لها · وثمت ثلاث طرق بباين فيها المقطع ما يجاوره عند النطق ، من حيث الكم quantity هناك الطويل والقصير ، ومن حيث الضغط emphasis هناك القوى والضعيف ، ومن حيث الطبقة Pitch هناك العالى والخفيض · هذه الصفات تتمثل – فى جميع اللغات الرومانية والتيوتونية – فى درجات لا نهاية لتغايرها مع أنها ليست سواء فى تبينها وأهميتها · ونحن بحكم طبيعتها لانتبينها الا حينما نسمع عددا من المقاطع متتابعا ، فلا نستطيع أن نقول عن صوت انه عال أو طويل أو قوى الا اذا وجدت مقاطع أخرى نقارنه بها · ولكن حينما تنطق الكلمات مجتمعة كما هو الحال فى الحديث او الغناء تفطن الاذن الى الخفقات والتموجات فى صفة أو أكثر من صفات

(×) الفصل الاول من كتاب « أوزان الشعر الانجليزى » طبعة ١٩٦٤

(١) « القفل » من اصطلاحات الموشحة وهو يطلق على الاشطار التى تتحد قوافيها فى الموشحة كلها ومن هنا المشابهة بينه وبين معنى الكلمة الانجليزية · « المترجم »

المقاطع ، وعندما يلحظ فى السياق أى نمط أو رسم تصبح اللغة ايقاعيه • والايقاع أو الحـــركة فى اللغه ــ وهو يؤلف منحنيات وتموجات عند النطق له فعل فى العقل قد يكون مستقلا عن الاحســاس المجرد بوقع جماع الأصوات المتفردة وعما نعقله من معانى الكلمات •• هذا الايقاع حين يعاون الدلالة العقلية ويساندها ويثريها يصبح هو نفسه ذا دلالة عندئذ • وهذه احدى الطرائق التى يصبح بهـــا النص اللغوى نصا أدبيا • فالايقاع باعتباره نمطا للمقاطع أو ترددا يخص الشعر وحده ، ولكن قد يكون للغه النثر مساق فنى دال معبر ، ومثل هذا النثر يسمى فى الغالب بالنثر الايقاعى •

وأهم حركة ايقاعية فى الانجليزية واقربهـا الى الادراك تحدث بفضل صفة يحسن أن نسميهـــا بالنبر stress ، وعلى أساس من هذه الصفه يقوم الايقاع فى النظم• على أن هناك شيئا من الخلاف فى تحديد طبيعة النبر • يرى البعض أنه ينشأ من الضغط فقط اذ لا يلحق الطبقة والكم تنوع له علاقة ثابته بالضغط ، ويرى آخرون أنه عــلى الرغم من أن الضغط هو بالتأكيد أهم عنصر وأيسره تبينا فى التنوع الايقاعى فان تنوعات الضغط تصحبها دائما تنوعات مماثلة فى الطبقة أو الكم أو فى كليهمـا ، وان درجة قوية من الضغط تستصحب دائما درجة عالية من الطبقة أو أنها تطيل بالضرورة المقـــاطع التى تقع عليها • ولكن تبين النبر ميســــور غاية اليسر عند السماع ، فالكلمه Monday مثلا بها مقطع منبور متبوع بآخر أخف نبرا يمكن أن نســميه بالمقارنة الى الأول غير منبــــور والكلمة today بها مقطع غير منبور متبوع بآخر منبور ، بينمـا tomorrow بها مقطع منبــــور بين اثنين غير منبورين ، اما فى الكلام المتواصل نظما كان أو نثرافثم درجات من النبر لا حصر لها ، ولكن يمكن على وجه العموم أن نقطع بتسمية المقطع منبورا أو غير منبور وربما نوفق أكثر لو سميناه ثقيلا أو خفيفـا والعلامات الآتيه تستعمل لتدل على النبر :

/ للمقاطع الثقيلة
× للمقاطع الخفيفة
×/ للمقاطع المتوسطة حيث تقتضى الضرورة •

فلنختبر بهذه العــلامات قطعــــه من النثر الرفيع وقطعه من النظم البسيط مبتدئين ســطرا جديدا بعد كل وقفة :

Life is a pure flame,
and we live by an invisible Sun within us.
A small fire sufficeth for life,
great flames seemed too little after death,
while men vainly affected precious pyres,
and to burn like sardanapalus

When Spring, with dewy Fingers cold,
Returns to deck their hallow'd Mold,
She there shall dress a sweeter Sod,
Than Fancy's Feet have ever trod.

فى الأمثله النثرية نرى عدد المقاطع يختلف كثيرا بين مثل وآخر ولا نظام لمواقع المقاطع الثقيلة • أما فى القطعه المنظومة فالسطور كل منها يحتوى عـلى عدد واحد من المقاطع ينتظم فيها الثقيل والخفيف بحيث يمكن أن تنقسم الى مجموعات صغيرة متماثلة الايقاع :

When Spring/ with dew/y Fing/ers cold.

وتتكون المجموعات فى هذه الحاله من مقطــع خفيف يتلوه مقطع ثقيل منتظمه أربعــا أربعـا • وسيبدو الايقاع الشعرى حينئـــذ فى تمييزه عن الحركه فى النثر ناجما من وحدات منبوره متكررة مرتبه فى مجموعات تتكرر أيضا • ولكن الامر ليس بالبساطة التى قد يدل عليها التمييز الحاد بين النصين السابقين ، فالايقاع المنتظم على نحو ما جاء فى النص الشعرى يندر جدا فى الشعر الجيـــد • وما أن نفتح مجلدا من الاشعار حتى يجابهنا نظم لم تتكون فيه الســـطور من مجموعات تتشـــابه وحداتها تمام التشابه ، ولا تدل الفواصـــل بين أسطره على انفصال فى تيار الايقاع •

× / × / / / × /
Alone, alone, all, all alone
× / × × / / /
Alone on a wide wide sea !
× / × × / / / × ×
And never a saint took pity on ➝
× / × / × ×
My sool in agony.

فى مثل هذا النظم يبــدو لاول وهله أن ما فيه من نمط لا يميزه عن النثـــر ، ولكن الأذن تعرفه نظما بل نظما فى غاية الجمـــال والتعبير ، وحتى العين يمكنها أن تدرك أن وحدتنا القياسيه / × يغلب ظهورها على أى تركيبه أخرى من المقــاطع • وفى البيت الأول تنتشر ثلاث مرات :

× / × / / / × /
Alone, / alone, / all, all / alone.

واذا صنعنا الشىء نفسه بالمقطوعة كلهــا منحين الوحدة القياسيه حيثما وجدت سنجد المقـــاطع الباقية تصنع بسهولة مجموعات ذات علاقه وثيقة بالوحدة القياسية • فالمجمـــوعه اما ذات مقطعين كلاهما خفيف أو كلاهما ثقيل واما ذات مقطع ثقيل واحد — كما نرى فى الوحدة القيــــاسيه — لكنه مسبوق بمقطعين خفيفين بدلا من واحد :

/ /
Alone, / alone, / all, all / alone,
× × / / / ▪
Alone / on a wide, / wide sea
× × / / / × ×
And nev / er a saint / took pit / y on
× ×
My soul / in ag / ony.

الوحدات الخالية من العلامات كلها هكذا : / ×، ويلاحظ ايضــا ان الابيات آلت الى نمط فانتظمت على تراوح : بيتان كل منهمــــا من أربع وحدات وآخران كل منهما من ثلاث ، فاذا حاولنا تقســيم القطعة النثرية السابقه بالطريقة نفسها سنجد أننا على الرغم من تنحيـــه الوحدة / × حيثما وجدت فلن تتوزع المقـــاطع الباقيه بحيث تمت اليها بأى صلة ، ولن تتجمع بحيث يظهـــر أى نظام آخـــر مقارب •

ولكن علينا لكى نفهم الايقاع الشعرى تمـــام الفهم ان نقصـــد الى منشئه فى ذهن الشـــاعر ، فالشاعر حينما ينظم يكون فى قرارة ذهنه — بوعى تام أحيانا وأحيانا بلا وعى — نمط ايقـاعى مجرد منتظم تمام الانتظام مستقل عن الكلمـــات تمام الاستقلال • يتكون من نســـق من الضربات أو الخفقات الضعيفة والقوية ندعوه « البحر » base به يشكل الشاعر لغته ويزنها • وقلمـــا يبتعث الشاعر البحر وقد استقل كل قدم بكلمة وانمـــا عليه ان يسلس مساق عباراته للبحر بينما يصـــل به الى ذهن السامع أيضا ويعطيه النمـــط الذى يقيس عليه ما يسمعه فعلا من ايقاع • وكل خروج على هذا النمط لا يطمس الاحساس بالبحر مقبول، وهو يصبح — كما سنرى وسيله من وســـائل التعبير الرئيسية المبذولة للشاعر • والوحـــدات المتكررة فى البحـــــر تدعى أقداما وكذلك تدعى مجموعة المقـــاطع التى تمثلهـــا . اما الخروج على ايقاع البحر فيدعى تنويعا أو « زحافا » واحســاس الشاعر نفسه بالايقاع المناسب هو الذى يحـــدد طبيعه الزحافات ومقدارها وأنـــواع الأقدام ومرات تكررها ، أما قبولنا للنتيجه أو نفورنا منهـــا فهورهن بتمكينها ايانا من تمثل البحر وســماعه خلال الزحافات •

والبحور البسيطة والمطروقة تقبل بالطبع زحافات اكثر من البحور المعقدة أو الغريبة ، ولكن حتى فى أكثر النظم اغراقا فى الزحاف يوجد عموما توازن فى التطابق بين الأقدام المنفردة ، وبخاصة فى نهـــايات الأبيات أو الأجزاء sections حيث يقر فى الذهـــن طابع مميز نهائى * •وتتجمـــع أقدام البحر فى أبيـــات قد تتجمع فى أجـــزاء متكررة أكبر تدعى « المقطوعات » والبيت ينتهى حيث تتوقـــع وقفه ، ولهذا فاشيع شىء فى الانجليزية — توافقا مع الطول المعهود للعبارة المنطوقة ، أو مع وسع النفس ••• الأبيات ذات الأربعة أو الخمســـه أقدام ولو أنه يكثر استخدام أبيـــــات أطول وأقصر • وتتلاءم المقطوعة أبدع تلاؤم مع توزع مضمون القصـــيدة عقليا وانفعاليا فتقف عند درجة من درجات الفكرة أو الحكايه أو عند لحظة معينة من لحظات العاطفة او احتشاد الصور • والى جانب نظام المقطوعة يوجد

× استعملت هذه العلامة فى نهاية البيت لتدل على عدم التوقف فى القراءة • « الكاتبة »

نظام الأبيات الزوجية أو « المثنويات couplets » التى يتماثل فيها البيتان طولا وتركيبا على وجه العموم ، والنظام الذى لا تتجاوز وحدة الشكل فيه البيت المفرد كالحال فى الشعر المرسل ٠

وصب اللغه على هذا النحو يصنع الوزن أو ايقاع النظم ٠ والوزن يرتبط بالشعر لسبب أساسى ، فالحركه الايقاعية المنتظمة مهما يكن نوعها ترافق الانفعال القوى مرافقة طبيعية كما نرى فى تعبير الجسد أو الأعضاء عن الحزن أو الغضب أو الفرح بحركات ايقاعية ، كذلك يمكن للايقاع أن يثير الانفعال كما نرى فى آثارة مشاعر الحرب بقرعات الطبول ٠ ومادة الشعر هى دائما فكرة او تجربة أو حكايه اتشحت بالعاطفه ، تنتقل الينا طبائعها العاطفية غالبا بالوزن كما تنتقل صورها العقليه بالكلمات ، ولو أن أصوات الكلمات خالصة مجردة لها نصيب فى الاستثارة العاطفيه ٠ ولذلك يسهل علينا أن ندرك أن الزحافات ليست فقط رخصه أو خروجا مجازا للتيسير على الناظمين بل انها تعنى أو ينبغى أن تعنى شيئا ، وهى حين تعنى شيئا تفوق فى الحقيقة الايقاع الذى يتطابق تطابقا تاما مع البحر ٠ وينبغى أن ينبثق البحر من الحالة الوجدانية التى يعالج فيها الشاعر مادة قصيدته ويرمز لها ، وهو اذ يبلغنا يجعل أذهاننا فى توافق مع ذهن الشاعر ٠ ومن هنا نستطيع أن نعيش فى الحاله نسفها وأن نقدر قيمة الزحافات التى أملتها التقلبات المتتابعة للفكرة والعاطفة خلال تلك الحالة ٠

وبعض البحور الشائعة جدا لا تقدم بكل تأكيد من دلالة الحالة الا أعرضها وأعمها وتدع فى الغالب كل تأثير عاطفى ينهض به الزحاف ٠ وهذا يوضح لماذا يكون الايقاع مع الزحافات أفضل من الايقاع المتطابق مع البحر تطابقا دقيقا ، فالتكرار الرتيب لأى شكل ايقاعى لايستطيع أن ينقل الا معنى عاطفيا محدودا ٠ وشبيه بالوزن فى دلالته نبض النثر حين تكون مادته التى ينقلها الينا مثيرة للعواطف ، ولكن الوزن هو أرق أداة للتعبير العاطفى لأننا نستطيع أن نفهم بسرعة شعورا ينتقل عبر تلوينات قليلة لنمط متوقع بينما وقع النثر لا بد أن يكون مدهشا جدا وغريبا حتى يحرك انتباها معينا ٠ والوزن يمنحنا ضربين من الراحه ، الراحة الى تردد النمط الايقاعى « المجرد » الذى نحس وقعه فى نفوسنا والراحه الى الزحافات المعبرة التى نسمعها فعلا ٠ ولا بد فى الغالب من قدر معين من تجربة الشعر قبل أن يمكننا الاستمتاع بكلا الايقاعين معا ٠ ولهذا ينحرف الأطفال والقراء غير المدربين بالايقاع الحقيقى للكلام ليجعلوه منضبطا مع البحر ٠ فيقرأون مثلا البيت الأخير فى تلك المقطوعة عن « بحارنا القديم » على النحو الآتى :

× / × / × /
My soul / in ag / ony.

لم نعرض حتى الآن الا لأوضح شكل فى الزحاف ، ذلك الذى يستبدل فيه قدم متوقع فى البحر بقدم من نوع آخر ٠ ولكن هناك طرقا أخرى يتنوع بها ما يحدثه نطق الكلمات والعبارات من ايقاع ٠ فالقدمان المتماثلان لا يتماثل وقعهما تماما اذا انتهى أحدهما فى نهايه الكلمة وانتهى الآخر فى وسطها ، ذلك أن الأول ينقطع كأنه منفرد عن السياق والثانى يستمر باستمرار الكلمة فى المقطع التالى ٠ أما أقرب طريق تسلكه الكلمات عند القراءة الى الايقاع المنضبط فى البحر فنجده فى مثل البيت الآتى :

× / × / × / × / × /
And swims / or sinks, / or wades. / or creeps, / or flyes.

ولكن مثل هذا البيت نادر جدا ، فحتى فى الأبيات التى سبق ذكرها على أنها منتظمه بدقة نلاحظ عند قراءتها ـ مع أن علامات النبر متماثلة ـ بعض اختلاف فى التأثير الايقاعى بين الأقدام المائلة الخطوط وبين ما عداها :

When Spring / *with dew* / *y Fing* / ers cold,
Returns to deck / *their hall* / ow'd Mold,

وتخلل الايقاع بين الكلمات أو مجموعة من الكلمات وبين الأقدام هو فى الغالب عنصر عام جدا فى الزحاف :

O Night / ingale ! /// thou surel / y // art
A creat / ure // of / a'fi / ery // heart'.

ولقد اشرنا من قبل الى أن تيار الايقاع فى « الصورة التجريدية » للبحر التى نحس نحن والشاعر وقعها فى النفس ينقطع عند نهايه كل بيت ، ولكن المعنى ـ فى الكثير الغالب ـ يتطلب فى الصورة الواقعيه للايقاع وقفه فى مكان ما خلال البيت وقد يستمر أو ينحدر من بيت الى آخر ٠

Loud // as from numbers without number, // sweet ⟶
As from blest voices, uttering joy.

وللوقوف والاستمرار تأثير بين جدا فى تحديد شخصية القصيدة أو فى تحديد صنعة الشاعر .. ولكن المبالغه فى الالحاح على اظهار هذا الشكل من الزحاف غالبا ما تفقد النظم قوامه عند القراءة أو الالقاء . وبعض من يمثلون شكسبير مثلا ينطقون شعره بمثل هذا الالحاح على ضم الكلمات وفاء بالمعنى حتى لتضيع معالم البحر . على أن حدوث هذا فى الشعر المرسل أكثر من حدوثه فى الشعر المقفى .

ولدينا أقدام لاربعه بحور معروفه يشيع استعمالها الآن ، كل منها يحتوى على مقطع ثقيل واحد . اثنان يتتابع فيهما الخفيف ثم الثقيل ، يسميان بالقدمين الصاعدين ، هما :

الايامب / × the iambus
والأنابست / × × the anapaest

واثنان يتتابع فيهما الثقيل ثم الخفيف، يسميان بالقدمين الهابطين ، هما :

التروكى × / the trochee
والداكتيل × × / the dactyl

وكل بحر من هذه البحور يقبل قدما أو أكثر من أقدام البحور الثلاثه الأخرى زحافا كما يقبل أقداما معينه ليست من أقدام البحور . وأقدم هذه البحور التروكى والايامب ، والايامب أشيعها وأكثرها مرونة . وتتبعنا لزحافات القدم الايامبى يسلمنا الى معظم الأقدام التى لا تصلح بحورا .. أما أسماء الأقدام فهى مأخوذة من الاغريق . ففى اللغات القديمة كان الكم وعدم النبر هما أساس الوزن ، والأسماء ترجع أصلا الى أسماء الأقدام القديمة التى يتكون نظامها من المقاطع الطويلة والقصيرة كما يتكون نظامنا من المقاطع الثقيلة والخفيفة . وليس ثم كلمات مناسبه فى الانجليزية تحل محلها ، غير أن المعنى الموروث الذى تحمله الكلمات يسبب فى الغالب الاضطراب ، فينبغى أن يقر فى الذهن ان الايامب الانجليزى أو الداكتيل غيرهما فى اللاتينية واليونانيه ، فكلمه shadows مثلا تعد طبقا للكم من الايامب ولكنها فى الانجليزية من التروكى .

١ ـ المقطع الأحادى monosyllable المنبور يمكن أن يحل محل قدم فى الايامب :

Blow, winds, / and crack / your cheeks ! rage ! / blow !

ويوجد أكثر ما يوجد قدما ابتدائيا :

Soft / ly she / was go / ing up,
And a star / or two / beside —

أما المقطع الأحادى غير المنبور فيرد فى أول البيت على ندرة وفى الأبيات القصار فقط :

From / a thous / and pet / ty rills

٢ ـ التروكى زحاف شائع للقدم الايامبى وبخاصه فى أول البيت :

Under / the wide and starry sky,

بينما بعض الشعراء يستعملونه غالبا بنفس الدرجة التى يستعملون بها الايامب فيحلونه تقريبا أى موضع آخر :

A noise / like of / a hid / den brook
For what / are men / better / than sheep / or goots

ولكنه فى نهاية البيت نادر جدا ومخل جدا بالايقاع :

The flash / of arms / and dust / of troops /moving.

٣ ـ أشيع الأقدام التى لا توجد الا فى الزحاف ولا تصلح بحورا هى البرهيك pyrrhic ذو المقطعين الخفيفين :

Thrice wel / come, darl / ing of / the Spring

For they / appeal / from tyr / anny / to God

Whom Un / ivers / al nat / ure did / lament,

والقاعدة أن البرهيك ينفى ببساطه رتوب النبر البالغ الانتظام غير أنه يقع آخر قدم فى البيت فيثير الضنى والأسى :

And I, / the last, / go forth / compan/ionless.

٤ ـ السبوندى Spondee أو القدم ذو المقطعين الثقيلين فى شيوع البرهيك تقريبا ويلحظ أكثر منه ، ويأتى غالبا بنغمه من الملل واليأس وبخاصة حين يتلو الايامب المنتظم :

And no / birds sing. The long / day wanes; / the slow moon climbs:

ولكنه فى نهايه البيت قد ياتى بالبهجه والأمل :

Brightening / the skirts / of a / long cloud/ ran forth.

٥ ـ والسبوندى أقل ثقلا وقوة عندما ياتى بعد البرهيك . وارتباطهما يصنع بحرا فى الشعر القديم كان يسمى : آيونيك أمينور ionic a minore (٣)

And the / loud laugh / that spoke / the vac / ant mind.

وله حركه خفيفه مترابطه عندما يتكرر فى مثل هذا البيت :

To a / green Thought / in a / green Shade

٦ ـ والكور ايامب choriambus تركيبة أخرى من الأقدام تصنع بحرا فى الشعر القديم ، وهو زحاف شائع لقدمين من الايامب . وكما يشيع جدا وزود التروكى قدما ابتدائيا كذلك يشيع جدا الكور ايامب فى بداية البيت حتى ليصعب تمييزه :

Full in / the smile / of the / blue firm / ament.

فالايونيك أمينور وليس الكور ايامب هو الذى يسترعى انتباهنا فى مثل هذا البيت باعتباره حركة ايقاعية غير عادية . ولكنا فى موضع آخر نميزه أكثر وبخاصه عندما يرد فى البيت مرتين :

For *Lyc* / *idas* / is dead, / dead ere / his prime.

Day aft / er day, / flight aft / er flight / go forth.

أما الزحافات المختلفة للأقدام الثلاثية فمن الضرورى لفهم العرف الضابط لظهورها أن نرجع الطرف الى تاريخ العروض الانجليزيه . نظامنا الحاضر فى قرض الشعر حل محل نظام لم يكن يعرف الوزن كما نفهمه ، انه النظام الجناسى القديم alleterative الذى يقوم بناء البيت فيه على ايراد أربع كلمات مثيرة للاهتمام أو الانتباه تتجانس الثلاثة الأولى منها . أما النظام الجديد الأقل مرونة فقد نقل من فرنسا التى تقل لغتها فى تلوينات النبر عن الانجليزية . والبيت الفرنسى يتكون من عدد ثابت من المقاطع ، قلد فى الانجليزية وسرعان ما آل تبعا لأهمية النبر فيها الى عدد ثابت من الأقدام لا من المقاطع ، ورافقته بالضرورة منذ البداية قدرة على تنويع الأبيات شادتها دربه قرون . على أن الاحترام العريق للعدد المقتبس من النظام الفرنسى ثبت فى نظرية حتى نهايه القرن الثامن عشر تقريبا ، وهذه النظرية الناقصة كان لها تأثير على قرض الشعر يتفاوت بين شاعر وشاعر لكنه كان دائما ذا أهمية تقل أو تكثر .

وقد قبلت ابتداء زحافات الأقدام الثنائية disyllabic التى لم تحدث اختلافا فى عدد المقاطع فى البيت ، ولو أنها كانت نادرة الاستعمال عند الشعراء التجريبيين قبل عصر اليزابيث .. والتعريف الشائع ـ على الرغم من عدم صحته ـ للبيت من الشعر المرسل ، حتى الى أيامنا نحن ، أنه بيت من عشرة مقاطع . وعلى أى حال فنهاية البيت كانت عرضة منذ البداية لالحاق مقطع اضافى . هذا المقطع كان ـ على وجه التقريب ـ خاليا من النبر دائما فى الانجليزية ، وحول القدم

الأخير الى الأمفبراك amphibrach XIX ويقى الأمفبراك فى نهاية البيت شائعا طوال تاريخ الشعر الايامبى الا فى شعر المثنويات فى زمن «بوب» فقد كان نادرا · أما الامفبراك فى حشو البيت فقد كان أقل يسرا · والمفروض فى كل بيت فرنسى وقفة خفيفة عند الوسط تسمى « السيزور césure × واضافة وقفة مشابهة الى الشعر الانجليزى حالة من أشد الحالات انباء عن وطأة التراث ، فقسمة الأبيات باعتبارها جزءا من أسلوب الفرنسيين فى البناء لم تكن طبيعية فى الانجليزية ولم تؤلف أبدا· وعلى أى حال فحيث تحدث القسمة نحس ـ تأثرا بسطوة السيزور الفرنسى ـ أنّ لها طابعا خاصا · وأحيانا كان السيزور يسمى « سيزورا Caesura وهذه السيزورا تقبل أيضا مقطعا ملحقا · هـذه العادة انقطعت تقريبا عن الشعر غير الدرامى حوالى منتصف القرن السادس عشر ولكنها كانت متحكمة جدا فى الدراما الاليزابثية ثم لم يعد لها أى أهمية· وعلى أى حال فقد مرت حقبة طويلة قبل أن يشيع استعمال الأقدام الثلاثية الاخرى · وأوائل المقاطع الملحقة تسللا الى النظام العددى الجامد ـ على نطاق واسع فى الانجليزية ـ لم تكن بالطبع الا المقاطع التى يمكن كتمانها بسهولة فى النطق أو التى تنزلق بسهولة الى المقطع التالى ، · فاذا فرق حرف n أو l أو r فقط بينّ متحركين خفيفين مال أحدهما الى الاختفاء ، ولو أن درجة الكتمان ليست ثابتة دائما كما نرى من الأمثلة الآتية :

/ × / (×) /
The mult / itud / inous seas / incarn / adine

/ (×) × /
Of per / ilous seas / in fae / ry lands / forlorn

/ (×) × /
Of cred / ulous hearts, / in heaven /

فاذا انتهى مقطع خفيف بحرف متحرك وابتدأ بالمقطع التالى ـ سواء كان ثقيلا أو خفيفا ـ بحرف متحرك أو بحرف h مال الصوتان المتحركان المتلاصقان الى الانزلاق معا ، واقترب أحدهمـا من صـوت الحرف w أو y :

/ × (×) /
which much to have tried, / in much /been baff / led, brings

× [(×) × × × × / × ×
To the is / land - val / ley of / Avil / ion

وقد اعتاد الناشرون منـــذ قديم ـ وما زالت هذه العادة باقية ـ أن يمثلوا لهـــذا الانزلاق أو الكتمان بحذف الحرف المكتوم فيكتبوا مثلا Wat'ry و th'earth بل كانوا يكتبون فى القرن السادس عشر watry و thearth ، ولكن هل كان الكتمان فى النطق أتم حينذاك منه عنـــد الشعراء والقراء اليوم ؟ لا ندرى · على أن اصطلاح الطباعة لم يكن ثابتا ، فان لدينا حالات كثيرة لكتـــابة المتحركات المحذوفه :

× (×) / ×
Mine eyes / are made / the fools / o'the oth / er sensess

ولكن من الواضح أن استعمال الشولة apostrophe أصبح كأنه عادة حتى لتكتب أحيانا بدلا من حرف متحرك له قيمه مقطعيه :

× / × / × / × × / /
In whome / in peace / th'el / ements / alllay.

والحروف المتحركه فى هاتين النهـــايتين eth و est اللتين تذيل بهما الأفعال وصـــيغة التفضيل والحرف المتحرك فى est بعد حروف الجـــر والحروف المتحركة فى الضمائر كلها مالت فى الشعر الاليزابثى الى فقد قيمتها المقطعية : the

× / (×) × / ×
That eyes, / that are / the frail'st / and soft / est things.

ومرة أخرى أصبحت التهجيه عادة هنـــا حتى حيث تفسد النطق :

/ / × / ×
Are you / his broth / er ?

/ × / × / ×
Was / 't you / he rescued ?

والمقاطع التى استطاع العروضيون أن يفسروها برخصة أو أكثر من هذه الرخص قبلت دائما عـلى أنها اضافه الى قواعد الاجازة العـــددية الدقيقة للشعر الايامبى · وقد تتميز الأقدام التى تحتوى عليها عن نظائرها الصريحة بأن تسمى الأنابست الانزلاقى glide-anapaest او الداكتيـــل الانزلاقى glide-dactyl وهلم جرا · وحتى حينما تنطق بأتم سفور ممكن كما جرى العرف فى العصر الحديث فان المقـــاطع الثلاثيه التامه تلحظ أكثر منها وتفعل أكثر منها فى الاقلال من رتوب الايقـــاع الايامبى ·

× السيزورا فى الشعر اللاتينى وهى الكلمة التى اشتق منها هذا الاسم ظاهرة مختلفة تمام الاختلاف فليست هى وقفة وانما هى انشقاق فى الكلمات بحيث ينتهى جزء من الكلمة ويبدأ جزء آخر فى القدم الواحد · « المؤلفة »

أما الأقدام الثلاثية التامة فقد دخلت فى شـعر الايامب عند اضمحلال الشعر فى العصر الاليزابثى وقد عمت الفوضى العروضية حتى لا عجب أن يخفق العصر التالى فى اكتشـاف الخطأ فى القصـيدة ، وامتدت بالاضطراب الى الأنواع المسموح بها من الزحاف فضلا عن فقدان الترخص فى استعمالها . وجاء عصر « درايدن » و « بوب » فرفضها بتاتا عائدا الى صلابة الجاليك Galic (٤) ، بل تشبثت أيضا باصطلاحات الطباعة المميزة للانابست الانزلاقى . على أن زحافات الأقدام الثلاثية شقت طريقها عائدة عند نهاية القرن الثامن عشر ، أعلنها كولردج فى مقدمة كرستابل Christabel ولو أن وصفه لتجربته هو كان وصفا ناقصا ، ومنذ ذلك الحين وتلك الأقدام زحافات مقبولة .

ولم يكن الالتحام بين الشعر والعروض على أتمه منذ أيام تشوسر الى منتصف القرن السابع عشر ، وينبغى ألا يبلغ تحديد القواعد فيما يتعلق بعدد المقاطع فى البيت أن يتضمن النفى البات لأقدام الأنابست التام من الشعر الايامبى ، فالشعر الدرامى على الأقل لم يكن جامدا أبدا . والنقطة الهامة هى أن الأقدام الثلاثية لم تكن لتباح ، فالعروضيون سيصمونها بالعيب ، أما الشعراء فمعظمهم سيقر بالعيب عند الاعتراض عليه . أما منذ منتصف القرن السابع عشر الى نهاية القرن الثامن عشر فقد أصبح الشعر على نطاق واسع نوعا من العروض الدقيقة ، ففى أثناء تلك الحقبة رفضت أقدام الأنابست والأمفبراك أيضا فى حشو البيت رفضا صارما ، أما الأمفبراك فى نهاية البيت فقد كان نادرا .

وقواعد استبدال الأقدام الثلاثية كما يأتى :

٧ — الأنابست هو أشيع صورة لزحافات المقاطع الثلاثية :

× × /
Alone / on a wide, / wide sea,

× × /
Awake, / my heart, / to be loved, / awake, / awake !

(×) × / × / ×
Jealous / in hon / our, sudd / en and quick / in quarrel,

أما الأنابست الانزلاقى فله أثر قوى فى ترقيق الحركة الايقاعية للبيت الايامبى :

(×) × / (×) × /
Time's wing / ed char / iot hurr / ying near.

٨ — أقدام الداكتيل التام نادرة فى الشعر الايامبى ، ولكنها فى الداكتيل الانزلاقى تحل أحيانا حيث يباح التروكى :

/ (×) ×
Brightening / the skirts / of a / long cloud, / ran forth

/ × ×
Obstin / ate sil / ence came / heavily / again,

٩ — القدم الثلاثى الخالى من النبر يعرف بالتربراك tribrach . وتأثيره غالبا مبهم خفى :

/ / × × × / × ×
The Life, / Death, / Mir / acles of / Saint Some / body,

(×) × ×
Contin / uous as / the stars / that shine

١٠ — يشيع الأمفبراك فى نهاية البيت :

× × × / ×
A thing / of beaut / y is / a joy / for ever

× / ×
As if his whole / vocation

× / ×
Were endless im / itation

وقد تعرض فى الانجليزية قصائد فى كل بيت منها وقفة فى الوسط باعتبارها عنصرا من عناصر بنائها ، وقد يوجد الأمفبراك عند هذه الوقفة :

---

(٤) نوع من الشعر الارلندى القديم « المترجم »

/ × / × / × × / × / × / /
I have / seen dawn / and sunset // on moors / and wind / y hills

/ × × / × / × × / / / × /
coming / in sol / emn beauty // like slow / old tunes / of Spain.

ومجموعه الكلمات التى تنتهى بـ ven مثــل given , Heaven وأيضا كلمة spirit تســمح — تأثرا بالتراث — بتقديم أمفبراك فى وسط البيت :

× / (×) × / × × × / × / ×
Are driven, / like ghosts / from an / enchant / er fleeing,

× / (×) (×) × /
Toward Heav'ns / descent / had slop'd / his west / ering wheel

/ × / (×) × ×
A gent / le spirit, / that light / y did/delay

١١ — كما يمتد الايامب فيصنع الأمفبراك كذلك يمتد السبوندى فى نهاية البيت فيعطينا الباكيــاس bacchius // ×

× / ×
Some kinds / of baseness

/ / ×
Are nob / ly und / ergone, / and most / poor matters

Point to / rich ends

/ / ×
Down in / the blue-bells, or / a wren / light rustling

١٢ — يضاف — نادرا — فى نهــاية البيت مقطع ثقيل بدلا من مقطــع خفيف مكونا انتيباكياس antibacchius × //

(×) × / × / × / /
To sil / ence en / vious tongues. / Be just,/ and fear not

وفى البيت الآتى مثل من مقطع انزلاقى ذى أثر سبوندى :

(×) / /
The old ord / er chang / eth, yield / ing place / to new.

١٣ — قد يزدوج امتداد القدم الاخير فيعطينــا قدما رباعيا quadrisyllabic يسمى البيون الثانى Second Paeon

× / (×) ×
My lord, / I came / to see / your fath / er's funeral

× / (×) ×
You fool / ish shep / herd, where / fore do / you follow her

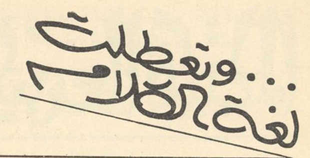
١٤ — الايونيك أميجور ×× // ionic a majore لون نادر للبايون فى نهايه البيت :

× / × / ×× × / / ××
And mo / divers / ity / of sounds, / all horrible.

١٥ — قد يفــرق بين المقطعين الثقيلــين فى السبوندى بمقطع خفيف فنجد الكرتيك /×/Cretic

/ (×) / (×) × /
Were it well / to obey / then, if / a king/ demand

وفحص الشعر بمثل هذه الوسائل هو ما يدعى بالتقطيع scancion ، فعند تقطيع قطعه من الشعر نسم كل مقطع على حسب النطق ، ثم نحــاول أن نقسم البيت الى أقدام بطريقة تظهر بالضــبط مجموعة المقاطع التى يمثلهــا كل قدم فى البحر · وينبغى ألا يفسد التقطيع الايقاع كما يحدث فعــلا عند انشاد الشعر .



بقلم الدكتور محمد رواش الديب

وتعطلت لغة الكلام وخاطبت عيني في لغه الهوى عيناك عجز امير الشعراء عن أن يطوع اللغه وأن يجد اللفظ الذى يعبر عما يجيش بصدره ، لقد أعجز البيان منك البيان واستعصى عليه وفضل لغه الصمت على لغة الكلام التى دانت له من قبل ، وبفضل رقة احساسه وخصب خياله وضعنا شوقى امام المشكله التى قدر للبشريه كلها أن تواجهها ، الا وهى عجز لغة الكلام أو الكتابة عن أن تؤدى الغرض منها بدقه ، وضرورة البحث عن لغه أخرى أو طريقه أخرى تحمل تعبيرنا وتوصل أفكارنا .

●

وظيفه اللغة :

لقد نمت اللغة وتطورت الى موقف اجتماعى لتعمل كوسيله لنشر الاعلام بين الجماعة ، انها تمكن شخصا من أن ينتفع بخبرة الاشخاص الآخرين ، وهى السلاح الأساسى لربط الجماعات للعمل الاجتماعى ، فالنظام الاجتماعى والربط مستحيل عمليا بدون نظام اشارة Signaling System ، وأن اللغة فى أحسن حالاتها ، ليست سوى وسيله لنقل تفكيرنا من مكمنه الى غيرنا ولحفظ المعرفة الانسانية فى صورة يمكن تداولها وحفظها ، واذا كنا فى كثير من الأحيان نعجز عن ايجاد القول المناسب تماما من اللغة لكى يوضح افكارنا فان الفهم يكون أصعب اذا لم يصل اليه تفكيرنا على هيئة لغويه .

وان أهمية اللغة المتقنه المناسبة للغرض المطلوب منها تتضح بجلاء فى لغة الاعداد فى الرياضه ، فلقد كان النظام الرومانى فى لغه الاعداد حجر عثرة ضخمة فى سبيل تقدم الرياضيات حتى استخدام النظام العربى فتطورت تطورا كان مستحيلا فى ظل النظام الرومانى .

فاللغه هى أداة فى جهاز اتصال Communication System والاتصال يعنى انتقال الاعلام من مكان أو زمان الى آخر ، وحين يتم هذا الاتصال فأننا نقول ان الاجزاء المشتركه فى نقل الاعلام تكون نظام اتصال وبالرغم من أن الصفات الخاصه بهذه الأجزاء تتغير من نظام الى آخر ، فان هناك وظائف عامة ينبغى للمكونات أن تقوم بها اذا كان للاتصال أن ينجح .

●

طبيعة اللغة :

يقول بافلوف انه حينما وصل العالم الحيوانى المتطور الى مرحله الانسان اضيفت ميكانيكيه هامه جدا الى النشاط العصبى ، ففى الحيوان يرمز الى الحقيقة الواقعيه بالتنبهات وبالآثار التى تتركها فى النصفين الكرويين المخيين والتى تاتى مباشرة الى الخلايا الخاصة بالمستقبلات البصرية والسمعية وغيرها ، وهذا أيضا ما نمتلكه فى شكل انطباعات واحساسات عن العالم المحيط بشقيه الطبيعى والاجتماعى باستثناء الكلمة المسموعه أو المرئية ، وهذا هو النظام الأول للاشارة الى الواقع First Signal System ولكن الكلام يكون نظاما ثانيا أرقى للاشارة عن الحقيقة الواقعية ، وهذا النظام يخصنا ــ نحن البشر ــ وحدنا ويكون اشارة للاشارات الأولى وقد أطلق عليه بافلوف نظام الاشارة الثانى Second Signal System وبالمقابل فان منبهات لغوية كثيرة قد أبعدتنا عن الواقع بايجادها امكانية التفكير المجرد ، وينبغى أن نتذكر ذلك دائما من أجل ألا نشوه موقفنا من الواقع ، بالرغم من أن الكلام واللغه هما اللذان جعلانا بشرا ، فالكلمات ليست سوى رموز تحل محل الأشياء أو الأفكار لدى العقل البشرى وحده ، واللغه هى نظام للشفرة ، ولكن الطبيعه الخاصة للشفرة اللغويه هى أنها بسقوطها

على الأعضاء المستقبلة وهى الأذن فى حالة الكلام والعين أو أعصاب اللمس فى حالة القراءة ، تتحول الى شفرة أخرى خاصة بالجهاز العصبى نفسه .

نظرية الاعلام :

الأعلام هو ما نعرفه فى اللغة المتداولة ، ولكن حين نتكلم باللغة العلمية لا بد له من تعريف محدد أكثر شمولا ودقة وهو : ان الاعلام شىء يرسل بواسطة اشارات اما سمعية مثل الكلمة المنطوقة أو بصرية مثل الكلمة المقروءة او كهربائية مثل التلغراف والراديو والتليفزيون ... الخ . أى أن الاشارة هى مظهر فيزيائى يجسم الاعلام .

وتختلف القدرة الاعلامية للآليات المختلفة المعروفة بأنظمة الاعلام وعلى سبيل المثال فان التلغراف التقليدى يستخدم رمزين اثنين فقط هما النقطة والشرطة وهما يسمحان بارسال اى رسالة كانت ، ولكن قدرة التلغراف ضعيفة اذا ما قورنت بالتليتايب Teletype الحديثة التى تستخدم اثنتين وثلاثين علامة مختلفة (فى اللغة الانجليزية) والتليفون أفضل أيضا من التليتايب اذ يسمح لنا بزيادة سرعة الارسال بشكل كبير بالاضافة الى اساليب نطق الكلام ونغماته التى تعجز الكلمة المكتوبة فى التليتايب عن ادائه . أما التليفزيون فيشكل اقوى أنظمة الاتصال الحديثة ، اذ يرسل اقصى كمية من الاعلام من صوت وصورة فى أقل وقت ممكن .

وتنحصر المشكلة فى كل نظام اعلامى فى اقامة شفرة خاصة بهذا النظام ومهمة الشفرة هى تمثيل التغيرات الخارجية فى شكل مناسب للعمليات المطلوبة ، ففى نقل الاعلام لمسافة بعيدة عن طريق التلغراف وضعت شفرة من النقط والشرط وفى نقل الاعلام الوراثى فى الكائنات الحية اصطنعت شفرة من تباديل وتوافيق النيوكليوتيدات الموجودة فى بروتينات نواة الخلايا ، وحين نرغب فى استعمال المسطرة الحاسبة نحول الأرقام الى شفرة من الاطوال اللوغارتيمية ثم نترجم هذه الاطوال مرة أخرى الى أرقام لتعطينا النتيجة النهائية ، وكذلك يمكننا أن نمثل الأرقام فى اى صورة فيزيائية أخرى نستعملها فى الآلات الحاسبة لحل المسائل الرياضية ومهما كانت الطريقة المستخدمة فان عملية التحويل الى شفرة تنحصر فى اختيار العناصر المناسبة بين مجموعة من الحالات الفيزيائية التى يكون قد تم اختيارها من قبل كأساس للشفرة .

ثم نأتى الى مبدأ كفاءة الشفرة أى المقدرة على نقل أقصى كمية من الاعلام فى كل اشارة وهذه الكفاءة تعتمد على عدة مبادىء عامة منها أن العناصر التى تتكرر أكثر من غيرها يجب أن يرمز اليها بأقصى علامات (مورس) ولكن النزر اليسير المعروف حتى الان عن جهاز شفرة المخ لا يسمح لنا بتطبيق مبادىء كفاءة الشفرة بالتفصيل ، ولكننا بالرغم من ذلك قد بدأنا نتعرف على بعض العمليات الفيزيائية الداخلة فى العملية الشفرية ، فأحيانا تجرى هذه العملية بواسطة المجاوبات الانتقائية الخاصة Specifically Selective Respondies كما فى الأذن .

وانه من الواضح أن مبدأ الشفرة ذو أهمية فى دراسة تفهم المخ للاشارات الآتية اليه وبخاصة الكلام ، ولكى نستطيع أن نفهم كيف يستقبل المخ الاشارات الفيزيائية السمعية أو البصرية أو الحسية المسماة بالغة حتى تصل الى مرتبة الوعى Perception لا بد لنا من تتبع النماذج الاقل تعقيدا بالنسبة الى هذه المسألة البالغة الغموض حتى الان ، ومن هذه النماذج الحيوانات التى تجرى عليها الان تجارب لمعرفة كيف تعى مؤثرات البيئة الخارجية التى تؤثر فى جهازها العصبى . وهذه النماذج يمكنها ان تلقى ظلا من الوضوح أو تعطى مجالا للتخمين فى الطريقة التى يستعملها المخ الانسانى لكى يحول الشفرة الخارجية الى وعى وادراك .

والنموذج الذى سنشرحه ببعض التفصيل هنا هو نموذج وعى الضفدعة للاشارات البصرية وهو الذى يبين لنا كيف تتحول المنبهات الخارجية الى شفرة أخرى خاصة بالمخ لكى تترجم بعد ذلك الى شعور .

●

لغة الضفدعة البصرية :

أمكن معرفة الكثير عن كيفية استقبال الضفدعة للمنبهات البصرية بواسطة استعمال أقطاب دقيقة تغرس فى العصب البصرى لمعرفة اى الألياف العصبية يتنبه حين تؤثر منبهات معينة على عين الحيوان . وقد قلبت النتائج التى سنذكرها الآن مفهومات كثيرة عن فسيولوجيا الرؤية اذ كان من المظنون أن الشبكية مثلها مثل اللوح الحساس تنطبع عليها الصورة ثم يقوم العصب البصرى بنقلها كما هى الى المخ والقشرة البصرية لاتمام عملية الوعى ولكن هذه النتائج أكدت ان اى جسم يتحرك أمام الضفدعة ينبه على الأقل ستة انواع من الالياف العصبية فى العصب البصرى ــ يقوم كل نوع فيها بالاتصال بمراكز معينة فى المخ ثم يحدث الوعى نتيجة التنسيق بين نتائج كل نوع ــ وهذه الأنواع الستة هى :

١ ــ مكتشفات التقابل Contrast Detectors
وهى الألياف التى تعطى اشارات مستمرة حينما يتحرك جسم فى المجال البصرى للحيوان ثم يسكن .

٢ ــ مكتشفات التقعير Convexity Detectors
وهى الألياف التى تجاوب على وجود جسم صغير

يتحرك فى المجـــال بتردد مواز للتقعير أى بتردد يتزايد كلما صغر الجسم .

٣ ـ مكتشفات الطرف المتحرك وهى الألياف التى تجاوب بتردد متزايد مع سرعه طرف يتحـــرك فى المجال .

٤ ـ مكتشفات العتمه Dimmners Detectors وهى التى تتنبه حين تقل درجه الاضاءة أمام عين الحيوان وهى أسرع الألياف توصيلا للتيار العصبى .

٥ ـ مكتشفات الظلام وهى التى تقيس كميـــة الاضاءة وتعمل باستمرار بتردد يتناسب عكسيا مع شدة الضوء وتصل الى أقصى تردد لها فى اظـــلام التام .

٦ ـ والنوع الســادس يتنبـه حين تزداد شـدة الاضاءة فى منطقة الضوء الأزرق فقط .

وهذه المجموعات من الألياف العصبية تنتهى فى المخ المتوسط على أعماق متزايدة حسب الترتيب المعطى آنفا باستثناء أن الخامس ينتهى مع الثالث ، وباتخاذ هذه الألياف يستخلص المخ الاعـــلام الذى يمكن الحيوان من متابعة الحشرات الطائرة التى يتغذى عليها (النوع الثانى) وكذا التهديد المفاجىء لهاجم ضخم الحجم (النوع الرابع السريع التوصـــيل) وغيرها من المواقف .

وقد أمكن اثبات أن مجاوبة كل نوع من الانواع الستة المذكورة يحدده شكل اتصالاتها فى الشبكية بالخـــلايا ذات القطبين Bipolar وهى بدورها متصله بالعصيان والمخروطات Rods and Cones

ويتبين مما ذكر أن الاعلام الذى يصل الى المخ يصل وقد بسط الى حد كبير ، ونستطيع أن نقول انه قد أصبح شفرة وفى هذا قال (ماتورانا) و (ليتفين) اللذين قاما بالاكتشافات السابقة « ان العين تتكلم الى المخ بلغة قد نظمت ورتبت الى درجة عالية ثم ترجمت بدلا من ارسال صورة دقيقه الى حد كبير أو صغير لتوزيع الضـــــوء على المســـتقبلات الموجودة بالشبكية ان الكلام بلغه ما يعنى اختيـــار أبواب مناسبة من شفرة قد سبق اختيارها » .

●

الانفجار الاعلامى :

يطلق الآن اسم الانفجار الاعلامى ـ نسبه الى الانفجار السكانى ـ على الزيادة المستمرة والمتصاعدة لكمية الخبرة الانسانيه والنشاط العقلى المسجل ، هذه الزيادة التى لم يحدث مثلها من قبل فى تاريخ الانسان ، فقد كان من الممكن فى الماضى أن يلـــم انسان باغلب ما وصلت اليه البشرية من خبـــرة

الديموطيقى	الهيراطيقى			الهيروغليفى المكتوب	الهيروغليفى				
٣ (٣١)									
٢									
٤٠٠-١٠٠ ق.م	٢٠٠ ق م	١٣٠٠ ق.م	١٩٠٠ ق.م	١٥٠٠ ق.م	٥٠٠-١٣٠٠ ق م	١٥٠ ق م	٢٠٠٠-١٨٠٠ ق.م	٢٥٠٠-٢٤٠٠ ق.م	٢٧٠٠-٢٦٠٠ ق.م

مسجله ومن معرفه ، ولكنه الآن يبدو من المستحيل أن يلم أحد بتفاصيل الخبرة الانسانية فى فرع من فروع تقسيم المعرفة مثل الكيمياء أو الطبيعه او الطب مثلا . وقد حدث هذا التغير الجذرى فى الاعلام نتيجة لتغير ظروف حياة الانسان نفسه ، اذ أن العلم والمعرفة كانا من قبل حكرا لطبقة قليله العدد محدودة الانتاج ، ولكن انتشار الأفكار والحركات الديمقراطية وصحوة الجماهير للمطالبه بحقها فى التعليم والثقافة وتعميم شعار العلم للجميع جعلها تشارك الآن بوعى أكبر فى صنع تاريخنا وفى صنع المعرفة ذاتها ، كانت هناك قارات بأكملها محرومه من المساهمه فى الفكر الانسانى ولكنها الآن تاخذ دورها بنشاط ، ومن هنا زادت المعرفة واتسع العلم فحدث الانفجار الاعلامى ، لقد أصبح الانتاج الفكرى للانسان من الغزارة ومن الوفرة بحيث لاح للبعض أن العقل الانسانى ربما يعجـــز عن اســـتيعاب انتاجه .

●

لقد اكتظت مكتبات العالم بالـكتب والمجـــلات والكتيبات والنشرات والأفلام والخرائط والصـــور والرسوم والشرائط وغيرها بدرجه لم يسبق لها مثيل من قبل ، الكتب على الرفوف وتحت الرفوف وفى الطرقات والممرات ، الـكتب والمجـــلات على الأرصفة وفى الأكشاك ، أينما اتجهت سوف تجد أكثر من وسيله للاعلام ، اعلام مرسل على « الهواء » أو مطبـــوع على الورق أو مســـجل على شريط أو

اسطوانة . وقد يقضى الباحث الأيام والليالى يجمع أشتات الكلام والمعرفة عن موضوع واحد ولا يستطيع مع ذلك أن يلم أو يحيط بما قيل وما يقـال وبما أخرجته المعامل والقرائح . وكذلك أيضا بأن القاعدة فى الأبحاث العلمية أن يبدأ الباحث من حيث انتهى الآخرون ولكن نتيجة لغزارة وكثرة ما ينشر الباحثون قد يعجز الكثيرون عن متابعة نتائج زملائهم فى نفس المجالات مما يسبب ضياع الوقت والمال والجهد فى سبيل الوصول الى نفس النتائج مما يؤثر على نمو العلم نفسه وقد قدر بعض الثقات أن العلمـاء يضيعون حوالى ٩٠ ٪ من وقت عملهم فى الاطلاع على المراجع والباقى فى القيام بالبحث نفسه .

وتدل احصاءات هيئة اليونسكو على أن انتـاج الكتب ـ وهى احدى وسائل نقل الاعلام وحفظه ـ قد زاد بنسبة ٤٠ ٪ فى الفترة الواقعة بين ١٩٥٢ حتى ١٩٦٢ كما يظهر فى البيان التالى :

الانتاج العالمى للكتب حسب المصنف فى سنتى ١٩٥٢ ، ١٩٦٢

الدول العشر الأولى

الترتيب	البلـد	سنه ١٩٥٢	سنة ١٩٦٢
١	الاتحاد السوفييتى	٤٣١٣٥	٧٩١٤٠
٢	الصين الشـعبية	٢٥٠٧	(سنة١٩٥٨) ٢٦٤١٤
٣	المملكه المتحدة	١٨٧٤١	٢٥٠٧٩
٤	ألمانيا الاتحادية	١٣٩١٣	٢١٤٨٠
٥	اليابان	١٧٣٠٦	٢٢٠١٠
٦	الولايات المتحدة	١١٤٨٠٠	٢١٩٠٤
٧	فرنسا	١١٩٥٤	١٣٢٨٢
٨	الهنـد	١٨٥٦٢	١١٠٨٦
٩	اسبانيا	٩٥٥٦	٣٤٥٥
١٠	هولندا	٦٧٢٨	٩٦٧٤

وما ينتج من كل مصنف حسب الاحصاءات يبلغ فى المعدل حوالى عشرة آلاف نسخه وعلى هذا فان عدد النسخ الصادرة فى سنة ١٩٥٢ يبلغ حـوالى ٢ر٥ مليار من الكتب وفى سنة ١٩٦٢ حوالى ٥ر٤ مليار .

ان المشكلة ان لم نواجهها اليوم لا بد أن نواجهها غدا ، لا بد أن نحل مشكلة حفظ الانتاج العقلى ، لا بد أن تحدث ثورة فى أسلوب حفظ الانتاج العقـلى كما حدثت ثورة فى نفس هذا الانتاج . ولقد حدثت ثورات من قبل فى طريقة حفظ هذا الانتاج على مر العصور .

عصر ما قبل لغه الكتابة :

قبل اختراع الكتابة ، كانت لغه الكلام هى لغـة منطوقه مسموعة فقط وكانت خبرة الانسان عن نفسه وعن الكون المحيط به محدودة بالطبع تنتقل من جيل الى جيل بطريق الكلام المنطوق ، الآباء ينقلون علمهم الى أبنائهم مباشرة وبدون أى وساطه ، كانت الروايه هى طابع نقل الخبرة فى تلك الأيام ، كانت الصدور هى خير حافظ أو هى الحافظ الوحيد لكل معرفة الانسان وحكمته .

وحين ازدادت المعرفة الانسانية والخبرة وتنوعت، لم تكف الصدور لحفظ هذه المعرفة ، حينئذ اشتدت الحاجة الى أسـلوب جديد للمحـافظه على تراث البشرية ، وخبرتها من الضياع ، احتاج الأمر الى ثورة فى أساليب حفظ الاعـلام البشرى ، حينئذ اخترعت الكتابة .

اختراع الكتابة :

لقد كان اختراع الكتابة ثورة ضخمة بعيدة الأثر فى أسلوب حفظ الخبرة البشريه فلأول مرة امكن تسجيل المعرفة والأحداث بعيدا عن الصدور وبمعزل عن الانسان ، الأمر الذى أدى الى دقه كبيرة فى حفظ المعلومات وضمنها الى حد كبير تطور المعرفة دون اعتمادها على شخص بذاته .

وقد تم اختراع الكتابة على أيدى المصريين الأوائل وربما شاركهم السوريون والصـينيون فى السبق الزمنى ، ولكن الثـابت أن المصريين قد اخترعوا الكتابة وحدهم ولم ينقلوها عن غيرهم . ولا يمكن

تحديد الوقت الذى تم فيه هذا الاختراع ، ولكنه يقع فى وقت ما قبل التاريخ ثم وصل الى مرتبة الكمال والنضج قبل نهايه هذا العصر اذ أن أقدم ما اكتشف حتى الآن من كتابات ترجع الى عصر الدوله القديمة .

وربما بدأ المصريون الكتابة باستعمال صور ترمز الى أشياء أو أفكار ثم أصبحت هذه الصور تدريجيا مصطلحات ترتبط فى النهاية بكلمات منطوقة وبذلك أصبحت كل صورة لا تمثل فكرة أو شيئا فحسب بل كلمة معينه من كلمات اللغه المصريه ثم تطور الأمر بحيث انتهى الاتصال بين الفكرة الأصلية والرمز تدريجيا وأصبح الرمز مجردا بعد ذهاب الفكرة الأصلية واحتفظت الصورة بقيمتها الصوتية ، وحين توافر عدد كاف من مثل هذه الصوتيات صار فى مقدورهم أن يستعملوها فى كتابه كلمات ذات أصوات واحدة وبخاصه فى كلمات أسماء الأشخاص أو الكلمات ذوات الدلاله المعنويه التى لا يمكن تأديتها عن طريق التصوير مثل الفرح ، الغضب ، النوم وغيرها .

وهكذا كان اختراع الكتابة بالنسبة لتطور الانسان الشامل وامكانيات رقيه وتدعيم حضارته أمرا لا يقل أهمية البته عن أعظم الاكتشافات والتطبيقات العلمية .

●

اختراع الورق :

وفى البداية كانت الكتابه تسجل على الأحجار والجدران وتتطلب تسجيلها مجهودا كبيرا ووقتا طويلا وللتغلب على هذه الصعوبات استعملت العظام والعاج والفخار والجلد ، ولم يكن من السهل تداول الكتابة المسجلة على الأحجار أو الجدران بالطبع وكذا المسجلة على العظام أو الفخار أو غيرها ، وظلت قيمة هذه الوسائل رغم أهميتها العظيمة محدودة بالمكان الموجودة به وبذلك انحصر مجال الكتابه بهذه الطريقة على الوثائق ذوات الأهمية البارزة دون غيرها من نواحى المعرفة البشرية وأصبحت هذه العقبه عاملا ممهدا لاستعمال اختراع الكتابة العظيم .

وحين عجزت الوسائل الموجودة عن الاستفادة الكاملة من الكتابة قدم المصريون الأوائل أيضا حلا لهذه المشكلة لا يزال وسيلة أساسية لحفظ تراث البشرية حتى يومنا هذا ، ونعنى به اختراع الورق .

عاب الوسائل القديمة المتبعه للكتابة كما ذكرنا صعوبة الكتابة عليها واستحالة تداولها فى اغلب الأحيان مما أدى الى التقليل من أثرها الاجتماعى ، ففكر المصريون فى ورق البردى المنتشر بشكل كبير فى مستنقعات الدلتا آنذاك واستنبطوا مادة صالحة للكتابة عليها ، وكان لب السيقان الطويله لنبات البردى يقطع فى شرائح طوليه توضع متعارضه فى طبقتين أو ثلاث ثم تبلل بالماء وتضغط وتصقل فتصبح ورقا ، واستتبع هذا الاختراع اختراعات أخرى مكملة له ، فمع الورق لا بد لشىء يكتب به عليه واستعمل المصريون أنواعا مختلفه من الأحبار ثم صنعوا أقلاما من السمار الدقيق المنتشر الآن فى مستنقعات الدلتا .

وهكذا اخترع الورق كما اخترعت الكتابه ودونت ثمار الخبرة البشريه وتم تداول هذه البرديات وكانوا يلصقون الورقة فى ذيل الأخرى وأمكنهم عمل درج أى أمكن عمل شىء أشبه بالكتب دون فيها الانتاج الفكرى والخبرة التاريخيه والعملية للناس ، دون فيها الطب والقانون والأخلاقيات وسجل الحكماء حكمتهم بطريقة حفظتها لآلاف السنين من بعدهم .

●

تطور شكل اللغة :

ولكن مع اختراع الورق وأدوات الكتابة عليه وانتشار الكتابه واتساع روافد المعرفة الانسانية ، أصبحت اللغة الهيروغليفية التقليديه التى تنقش على الحجر وعلى الجدران لغة غير عملية بشكلها وزواياها والجهد الزائد والعناية الفائقه التى تتطلبها ، فنشأ بالتدريج خط جديد اسمها ، واقل زوايا يعرف بالهيراطيقى (حوالى ١٩٠٠ ق.م) ولم يكف هذا التطور فى اللغة لسد الحاجة المتزايدة الى تسجيل المعارف ، عندئذ نشأ نوع جديد من الكتابة المبسطة يعرف باسم الكتابة الشعبيه أو الديموطيقى جعلت تسجيل المعرفة أكثر يسرا وذلك حوالى ٤٠٠ ق.م (واحد الشكل) ولم يكن هذا تدهورا فى اللغة ولكنه كان تطورا من أجل مواجهة التزايد فى المعرفة .

ازدياد المعرفة مع تطور وسائل التسجيل :

وبالرغم من الزيادة الهائلـــه فى حجم المعرفة البشرية والتى ألمحنا اليها من قبل ، وبالرغم من الانفجار الاعلامى فاننا نجد أن الوسيلة الأساسيه لحفظ الاعلام وتسجيله لا تزال كما هى منذ اختراع الكتابة والورق ، لا تزال الكتاب والكتيب والمجلة هى الوسيلة الأساسيه لحفظ المعرفة البشرية ، صحيح انه قد حدث تطور فى وسائل الطباعة ، ووسائل الاخراج ، ولكن الأساس ما زال كما هو ، والشىء غريب حقا أن وسائلنا لحفظ الاعلام لم تتطور تطورا يناسب ما حدث من انفجار اعلامى .

لا بد اذن من البحث عن طريقة أخرى لحفظ الاعلام وصيانته من الضياع تكون فى نفس الوقت سهلة الاسترجاع ، لا بد من ثورة أخرى ، تعادل فى تأثيرها اختراع الكتابة فى عصر ما قبل التاريخ ، ان

الكتابة أو اللغة المكتوبة أصبحت بوضعها الحالى عقبه فى سبيل تطوير المعرفة ذاتها .

●

اتجاه الثورة الجديدة :

اننا فى حاجة الى ابتداع شفرة جديدة غير اللغة وطريقة أخرى جديدة غير الكتابة على الورق لاختزان الاعلام والمعرفه بحيث تمكننا هذه الشفرة من توفير الجهد والمكان الى درجة كبيرة عند خزن المعلومات كما تمكننا من استرجاع ما يزيد من معلومات فى الوقت المطلوب دون أن تشغل حيزا يذكر اذ أن عدد الكتب والمجلات ان استمر فى الزيادة المطردة فلن نجد لها مكانا على سطح الارض .

ان أعجب آلة لحفظ الاعلام هى الآلة البيولوجية ، هى المخ الانسانى ، ففى حيز ضئيل قد يختزن المخ اعلاما يحتاج الى عشرات المجلدات لحفظه ، فوزن المخ والحيز الذى يشغله قد لا يصل الى جزء من عدة آلاف من وزن المواد التى يمكن « تفريغها فيه » ، وهذه المواد تختزن بطريقة مرتبه الى حد مذهل بحيث انه من الممكن استرجاع أى جزء منها حسب الحاجة، وان المعلومات التى اختزنت فى المخ منذ عشرات السنين يمكن استرجاعها فى ثوان .

●

حفظ الاعلام فى المخ أو الذاكرة :

اذا كنا نبغى أن نحل مشكلة حفظ الاعلام فلا يوجد لدينا ميكانيكية أو طريقة لحفظه أكثا من المخ الانسانى ، فكل ما جمعه الانسان عن نفسه ومن العالم الذى يعيش فيه يمكن أن يختزن فى عدد قليل من آلات تشبه المخ ، ولكن قبل أن نخترع آلة تشبه المخ لا بد أن نعرف الطريقة التى يختزن بها المخ الاعلام فى داخله .

فى هذا المجال ــ كما هو حادث فى نشاط الجهاز العصبى كله ــ تتنازع نظريتان أساسيتان هما النظرية الكهربيه والنظرية الكيميائية .

أما النظرية الكهربية فتعتمد على التفسير الكهربائى لوظائف المخ ويعتقد مؤيدوها بأن الاعلام يختزن فى المخ على هيئة دوائر مرددة Reverberating Circuits وباختلاف هذه الدوائر تترتب المعلومات داخل المخ .

أما النظرية الثانية وهى تقريبا النظريه السائدة اليوم فهى تعتقد بأن البروتين النووى الموجود فى خلايا المخ هو المسئول عن حفظ الاعلام (وهذا البروتين ليس مقصورا على نوايا الخلايا العصبية ولكنه عامل مشترك فى الخلايا الحية كلها) ويتميز هذا البروتين بأنه بالرغم من تكونه من أربعه أو خمسة قواعد أساسية فان ترتيب هذه القواعد فى الجزىء يختلف من بروتين الى آخر حسب مصدره ، اى أن هذه القواعد تمثل أبجديه يمكن أن تترتب بأوضاع مختلفة وفى كل مرة تعطينا جزيئا مختلفا من البروتين النووى وبهذه الطريقه نستطيع الحصول على عشرات الآلاف من جزيئات البروتين النووى المختلفة فى التفاصيل » .

ويعتقد أنصار النظريه الكيميائيه للذاكرة أن تمثيل الاعلام فى المخ يجرى بتغيير بسيط فى جزىء البروتين النووى ويستدلون على ذلك ببراهين تجريبيه واستنتاجية عديدة ، فالمسنون مثلا يتذكرون أحداث شبابهم بوضوح زائد بينما يعجزون عن تذكر الحوادث القريبة الحدوث بسبب عجزهم عن تخليق البروتينات النووية على نحو مناسب بسبب الشيخوخة ، وكذلك امكانية نقل « الاعلام » على هيئة خبرة من بعض أنواع الديدان الى الأخرى بتغذيتها بالبروتين النووى .

واما كانت الطريقة التى يستخدمها المخ فى حفظ الاعلام فهى بلا شك أقصر الطرق وأفضلها .

المراجع

١ ــ تاريخ العلم تأليف جورج سارتون (الترجمة العربية) الجزء الأول ــ دار المعارف بمصر .

2. — Young A.Z. : A model for the Brain, Cxford 1964.

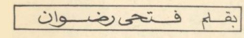
3. — Robert Escarpit: La révolution du livre, Unesco, 1965.

4. — Miller : Language & Communication McGraw Hill paperbacks, 1958.

5. — Pavlov I.P. : Selected Works, Moscow, 1954.

أصل وصورة

مسرحية من فصل واحد وثلاثة مشاهد



المشهد الأول

(حجرة من حجرات المسرح المعدة للممثلين ليرتدوا فيها ثيابهم ، ويصنعوا تنكرهم . هى حجرة صغيرة ،يواجه النظارة فيها ، مرآة طويلة ذات اطار من الخشب المذهب ، أمامها مقعد بغير مسند مغطى بالقطيفة الحمراء . وعلى جانبى الحجرة ، أريكتان طويلتان نوعا مغطيتان بنفس قماش القطيفة الحمراء . وفى السقف نجفة متوسطة الحجم ، وعلى الأرض سجادة تغطى بعض سطحها . وفى أركان الحجرة هنا هناك ، مقاعد ذات مساند ، وبغير مساند ، من أخشاب مختلفة بعضها مذهب ، وبعضها من الخشب الغالى ، وعلى جدران الحجرة ، صور ممثلات وممثلين فى أدوار مختلفة لروايات مشهورة كعطيل ، وغادة الكاميليا ، وفاوست .

عند رفع الستار ، يكون « حازم » مستلقيا على احدى الاريكتين ، فى قميص وبنطلون ، وفى يده اليمنى ، سيجارة، ويبدو من استلقائه ، ومن نبرة كلامه ، عدم المبالاة ،والرغبة فى تحدى صاحبه واثارته . بينما يجلس « ذهنى » على مقعد من المقاعد ذات المساند ، ويبدو على كل ما يقولهوعلى جميع حركاته ، العصبية والضيق ، وعدم الثقة والرغبة فى الاصطدام . يسمع من بعيد صوت تصفيق وضحك ، آت من قاعة المسرح) .

حازم : (**ضاحكا ، ومصفقا بيديه ، تصفيقا خفيفا جدا**) الجمهور سعيد .. غاية فى السعادة .. شيء يدعو للسرور .

ذهنى : (**مقاطعا فى عصبية**) سرور من ؟

حازم : (**غير منتبه اليه**) وهذه الليلة الرابعة والمعروض ، والصالة ممتلئة ، والنقاد لايكفون عن المدح .. والوزراء مع زوجاتهم ..

ذهنى : (**منتفضا من مكانه**) انت تقول هذا لمن ؟

حازم : (**كأنما ينتبه الى وجوده فى هذه اللحظة فقط**) هيه ، لمن ؟ لنفسى .. « مترددا » وان شئت فلك.

ذهنى : (**متجها نحوه بعنف**) لى أنا لا .. قلت لك مائة .. مائة ألف مرة لاتكلمنى عن هذه المسرحية .

حازم : (**معتمدا على مرفقه فى نصف جلسة متظاهرا بالدهشة**) لست أدرى ما الذى يغضبك فى هذا .. مسرحية ناجحة ، وانت صديقى ، ونحن فى حجرة واحدة .. فى هذه الحجرة ، ونسمع تصفيق الجمهور وضحكه .. نراه سعيدا ، فما الحرام فى أن أتحدث معك ..

ذهنى : (**واقفا عند رأسه**) قلت لك ..

حازم : (**مكملا**) مائة .. مائة ألف مرة .

ذهنى : (**مسترسلا**) نعم .. مائة ألف مرة انه ليس من حقك أن تضحك ، ولا أن تبتهج بهذا .. لا شأن لك بالجمهور وضحكه وتصفيقه وسعادته .

حازم : (**جالسا تماما وملقيا السيجارة بعصبية الى أقصى ركن فى الحجرة**) هذا بالضبط ما أريد أن فهمه .. اسمع تصفيقا وضحكا وهتافا يصل الى أذنى .. بل الى أذنى الاثنتين ، فأتصامم .. أدعى الصم .. لماذا ؟ لأى سبب ؟ أرجوك اشرح لى هذا .

ذهنى : انت تتغابى ياسيدى .. ان سرورك بهذا التصفيق ، لا اعتراض عليه وانما الصفه التى تظهر بها هذا السرور .

حازم : (**عاقدا ما بين حاجبيه كأنما يفكر فى أمر مستعص على الفهم**) الصفه ؟ ماذا تعنى ؟ لى الحق أن أشعر بالسرور ولكن ..

ذهنى : (**مقاطعا**) أنت مصمم على ادعاء أن هذه المسرحية مسرحيتك ..

حازم : (**منفجرا فى الضحك**) مسرحيتى ؟ (**يعود الى ضحك متصل**) مسرحيتى ؟ اذا لم تكن مسرحيتى ، فمسرحية من ؟ (**يخرج من جيبه اعلانا طويلا من اعلانات المسارح التى تلصق على الحائط**) أنت تعرف القراءة والكتابة طبعا ؟ (**يبسط الاعلان بين يديه**) اقرأ ياسيدى .. بخط عريض عريض جدا .. تأليف الأستاذ حازم .

ذهنى : (**يخطف الاعلان ويمزقه اربا**) اعلان .. أو اعلانات .. أنت تعرف الحقيقة ..

حازم : (**بهدوء يخرج من جيبه اعلانا آخر أطول من الأول ، ويصفر بشفتيه طويلا**) أوه .. هذه المرة اعلان

بالالوان .. تعال .. تعال اقرأ — مسرحية تأليف الكاتب المسرحى الشهير حازم .

ذهنى : (**يندفع لتمزيق الاعلان فيدور حازم بيده ويحميه من ذهنى**) .. لا .. لا يا صاحبى ليست المسألة ، قوة ... كلما أخرجت اعلانا مزقته ولكن ماذا تفعل فى الاعلانات التى تغطى جدران المدينة ثم ماذا تقول (**يندفع الى درج التواليت الموجود تحت المرآة المذهبة**) ماذا تقول فيما كتبته الصحف .. وقاله النقاد .. (**يخرج صحيفة**) اقرأ مثلا هذا المقال عمل عبقرى .

ذهنى : (**يحاول ان يخطف الجريدة من يد حازم**) أنت تحاول ان تحولنى الى مجنون .

حازم : (**مخفيا الجريدة وراء ظهره وهو يضحك ضحكة خفيفة تظهر فيها رغبته فى اثارة ذهنى**) لماذا ؟ كفى الله الشر .. الانى اريك اسمى على الاعلانات وفى المقالات كمؤلف لهذه المسرحية ، ادفع بك الى الجنون ؟ .. حسنا ، دعنا لا نذكر هذه المسرحية ، دعنا لا نتكلم عن نجاحها العظيم ، واكتساحها للموسم ، وتفوقها على كل عمل مسرحى آخر .

ذهنى : (**يمسك حازم من كتفيه ويهزه**) الم تعدنى ؟ الم تعدنى بشرفك ؟

حازم : (**يدفع عن نفسه فى استهانة رافعا يده نصف رفعة**) حاسب .. حاسب .. وعدتك بأى شىء ؟

ذهنى : وعدتنى اذا نجحت المسرحية ستقف وتعلن للجمهور ، وللنقاد ، اننى مؤلفها وانك لم تمنحنى اسمك ، الا لتساعد مؤلفا مغمورا ، مظلوما ، رفض اصحاب الفرق ان يقبلوا له عملا .

حازم : (**بهدوء يعود الى الأريكة ويضع رجلا فوق رجل ويشعل سيجارة متاملا** فى لا شىء) وعدتك .. هذا صحيح ، ولكن هل حددت لك الموعد الذى سأنفذ فيه هذا الوعد .. المسرحية مندفعة فى نجاحها .. الجمهور يتدافع عليها ، النقاد يكتبون عليها فى سخاء .. الوسط الادبى مأخوذ بها .. وفى وسط هذا الجو الودود المشجع تريد أن القى قنبلة . هذا جنون . فكر فى مستقبلك . دع المسرحية تستكمل نجاحها ، ثم قبل ان يسدل عليها ستار الليلة سأعلن انك مؤلف هذه المسرحية ..

ذهنى : (**مرتميا على مقعد**) هذه هى حيلتكم .. حيلة الاقوياء الأغنياء .. تجروننا وراءكم اليوم بعد اليوم .. والليلة بعد الليلة .. ونحن كالخراف الجائعة نجرى وراءكم ، كما تجرى الخراف وراء البرسيم فى يد الجزار .

حازم : (**يقترب من ذهنى ويضع يده على كتفه**) ما هذه التشبيهات الجميلة .. اكتب مسرحية جديدة .. لاتضيع وقتك فى البكاء على الهتاف لى .. على الاعجاب بى .. اكتب ، لتثبت نجاحك .. فى يوم اعلان الحقيقة .. سأقدم مسرحيتك الجديدة . ما رأيك .. كلام معقول .

(**يعود حازم الى الأريكة ، ثم يتجه الى الدرج ويخرج منه الجريدة ويبدأ فى القراءة فيدفع الباب ، وتدخل بطلة المسرحية ، فى ثوب فاتن يكشف عن ذراعيها وظهرها**) .

الممثلة : (**تتجه نحو حازم غير ملتفته الى وجود ذهنى ، فياخذها بين ذراعيه**) هل سمعت ؟ .. هل سمعت ؟ .. المسرح يكاد يقع من شدة التصفيق .

حازم : (**يضمها الى صدره فى رفق ويقبلها فوق شفتيها وهى مستسلمة**) من يرى هذا الجمال ، ولا يفقد عقله .. التصفيق لا يكفى .. شفتاك وصوتك .. وفتنتك واشارتك .. انك السحر نفسه والفتنة كلها .. الالفاظ الميتة على لسانك تثب وتقفز ، بل تغنى وترقص .. المواقف الباردة ، والمشاهد الجامدة ، بظهورك على المسرح ، تتقد حرارة .. وتشتعل وتتوهج (**يضمها بشدة ويقبلها**) .

ذهنى : (**يتنحنح ، ويتجه نحو الباب ثم يتردد ويقف ، وحازم يتظاهر بتجاهل وجود ذهنى**)

الممثلة : (**تلف بذراعيها قوام حازم**) حاذر ان رأسى اخذ يدور .

حازم : (**فى صوت هامس يتظاهر فيه بالانفعال**) دعيه يدر .. ودعينى ادر معك .. دعينا نغب عن هذا العالم .. بعد انتصارك .. ما اجمل نشوة الحب ، بعد سكرة الانتصار .

الممثلة : (**تدفعه برفق وقد احست بتطور الموقف الى اكثر مما ينبغى**) .. اياك .. اننى أكاد اسقط اعياء .

حازم : (**وقد زادت نبرته انفعالا**) .. اسقطى يا حبيبتى .. فانك تسقطين بين ذراعى .. وسنسقط سويا لاجمل وابهى ما فى الحياة .. الحب .... سب .. الحب الجم .... يل

ذهنى : (**صارخا**) شيئا من الحياء .. انكم فى مسرح .

الممثلة : (**مذعورة**) كنت هنا ؟

ذهنى : (**باعلى صوته**) منذ البداية .. لقد شهدت الموقف من اوله ياسيدتى .. لان هذا الرجل تجرد من كل احساس .. انه لايدرى اننا فى مسرح .. انه يحسب اننا فى ماخور .

الممثلة : قليل الادب

ذهنى : (**ضاحكا فى مرارة**) لطيفة !.. لطيفة جدا هذه اللاحظة .. انا قليل الادب ، وانتما الطاهران البريئان اللذان يدور راساهما ، ويسقطان ..

الممثلة : (**متجهة نحوه**) اتدرى من تخاطب ؟ تخاطب من انت ؟

ذهنى : (**منحنيا ، وراسه يكاد يلامس الارض وهو يلوح بذراعيه اسرافا فى اظهار الاحترام**) كيف لا أعرف ، وقد رأيت بنفسى ، وسمعت باذنى

الممثلة : من تكون ؟

ذهنى : آه .. وصلنا الى النقطة الحرجة .. اخبرها ياسيدى .. اخبرها انت ، فانا لا احب ان احرجك مع صديقتك العزيزة .

الممثلة : (**وقد بدا عليها بعض الحيرة**) من ؟ تقول من ؟ (**تنظر الى حازم**) من هو ؟

الخالق المبدع قد منحه وقتا وعطفا ليكون ..
(تتجه الممثلة نحو الباب ، فيقف ذهنى فى وجهها) .

ذهنى : الى اين ؟ يجب اولا ان تعرفى من انا ؟ ثم يجب ثانيا ان اعرف رايك فى قبلتى .. اليست اشهى ، واصدق، واعمق من قبلة صديقى ؟ انها القبلة الاصيلة لانى انا المؤلف الاصيل .. وصديقى ، هو السارق .. لا .. لا .. ليس سارقا بالضبط ، فقد وافقت على كل شيء ..

الممثلة : (وقد اقتنعت بان ذهنى مجنون) على كل حال دعنى .. دعنى أخرج .

ذهنى : ستخرجين بلا شك .. وسأخرج انا كذلك .. الحر اصبح هنا خانقا .. حرارة عواطفنا وانفعالاتنا ..ملات الحجرة بشيء خانق .. الحقائق ياسيدتى هى الد اعدائنا .

حازم : كن مهذبا ودع السيدة .. **(على شفتيه ابتسامة تدل على تذوقه للموقف وسروره منه) .**

ذهنى : تحت أمرك .. تحت أمرك .. مرى يا سيدتى .. **(وهو فى مكانه سادا الطريق الى الباب)** مرى فليس من الذوق ، ان نضعك فى هذا الموقف الشاذ .. بلا استئذان او تحضير .. ولكن عليك ان اردت أن تعبرى عن اعجابك بالمؤلف .. أن تبحثى عنى .. لاتضيعى قبلاتك على شخص لا يعرف الالف من المئذنة .. ان حازم صديقى ، أغنى منى ، وهو بلا شك أكثر وسامة ، لانه مهذب ، يعرف من وسائل التطرية والتجميل مالم أسمع به ، ولا أستطيع ان ادفع ثمنه .. انا جلف ، لانى فقير ، ومغمور .. ولكنه .. **(يشير اليه بيده من أعلى الى أسفل)** هو هو هو .. **(يصفر بشفتيه)** انه الاناقة واللطافة والطرافة والظرافة .

(الممثلة تقف حائرة وتنقل عينيها بين حازم وذهنى)

ذهنى : لماذا انت ساكت هكذا ؟ .. قل للسيدة الحقيقة ، فانها فى حيرة .. حيرة مؤسفة ..

حازم : (يدفع ذهنى قليلا) انه يا سيدتى مؤلف المسرحية . لا تدهشى .. هذه هى الحقيقة .. ولكن انا صاحبها .. مسرحيته هذه عرضت على كل فرقة رفضتها .. على كل ناشر احتقر أن يقراها .. على كل صحيفة ، اقفلت الباب فى وجهه .. ذهب الى كبار المؤلفين : منهم من اعتذر بمشاغله ، منهم من قراها ، وردها اليه مع البواب .. منهم من نصحه بالقراءة والاطلاع والمثابرة .. كان الفشل فى ركابه .. اينما ذهب .. اينما حل .. ورآنى بالصدفة فى أحد المقاهى وسمعت بأمر هذه المسرحية .. وفجاة .. ربما لانى كنت امر بفترة ملل ، قبلت ان اضع عليها اسمى ، وان اقوم بتقديمها الى المسرح الوطنى ..

الممثلة : (تسترخى فى وقفتها ويبدو عليها الاهتمام الحقيقى) ما الحكاية يا اخواننا ؟ .. انتما متآمران على ! .
(تتجه الى ذهنى) قل لى الحقيقة ..

ذهنى : وهل تتقين بى .. انا .. الحقيقة ان جمالك يدير العقل حقا .. لماذا أنت فاتنة هكذا **(يضحك بصوت عال)**



حازم : والله .. ياسيد .. تى .. لا اعرف .. الحقيقة ببساطة انه صديقى .. صداقة حديثة ، ولكنه على أى حال صديقى .. اما هو فيأبى هذه الحقيقة ويتعالى عليها .. انه .

ذهنى : انا ياسيدتى بلا لف ولا دوران .. ولو ان هذا الاسلوب يدير بعض الرءوس بلا سبب ، ويسبب السقوط بغير مبرر .. انا مؤلف المسرحية التى ابدعت فيها ،والتى منحتها شفتاك رنينا موسيقيا .

الممثلة : (تنفجر ضاحكة) ها .. ها .. اذن هذا هو الموقف أنت مؤلف .. المسرحية **(تمد يدها نحوه)** اهنئك ..

ذهنى : (يمد يده نحوها ثم جذبها الى صدره ويعانقها ويطبع على شفتيها قبلة طويلة وهى تحاول التخلص منه)

الممثلة : (وقد تخلصت منه) مجنون !

ذهنى : لماذا ياسيدتى .. الانى عبرت عن اعجابى بهذا الجمال الفاتن .. بهذا القوام العجيب الفريد الذى لابد ان

الممثلة : انه مجنون .. مجنون تماما .

ذهنى : وكيف لا اكون .. اكتب مسرحية ممتازة ، فيبصقون على وجهى ، ويتبارون فى ركلى ، ثم يأخذها جهول ، لا يقرأ ولا يكتب ، فتفتح له الأبواب ، ويتبارى النقاد فى مدحه .. لو كان عندى عقل لضاع .

الممثلة : **(بغير انتباه)** لك حق ..

ذهنى : حسنا .. لقد شهدت بنفسك .. ضاع عقلى .. والمسرحية التى تمثلينها انت ، أنا صاحبها .

حازم : لا .. لا .. لاتخلط .. أنت مؤلفها .. لكن أناصاحبها

الممثلة : وما الفرق ؟ **(تذهب الى الأريكة وتجلس عليها وتضع رجلا فوق رجل)**

ذهنى : اجلسى هكذا ودعينى اتأملك فأؤلف عشرات المسرحيات

الممثلة : كن عاقلا للحظة .. ودعنى أعرف نهاية هذا المشهد.. ثم أنصرف .

ذهنى : ماذا تريدين أن تعرفى ؟ .. قلنا لك الحقيقة بحذافيرها .. أنا مؤلف المسرحية ..

حازم : وأنا صاحبها ..

الممثلة : يعنى ؟

ذهنى : يعنى أن مؤلف المسرحية يمكن الا يكون صاحبها .. هذه نظريته .. ما فائدة أن أكتب الايات الباهرات ، وما أكتبه موضوع فى درج ، كجثة فى كفن .. أو فى قبر الذى يخرج النص الى الناس ، بأى وسيلة ، هو صاحب الحق ، فى أن يصفق له الناس ، وأن يتلقى التهانى من الجماهير والنقاد .. القبلات من ممثلتنا العظيمة ..

الممثلة : اليس لهذا السخف حد .

ذهنى : اذا كان لجمالك حد .

حازم : لا تتملقى كثيرا .. ان اعجابه بجمالك يدل على انه مؤلف حساس .. أنا اشهد بذلك ، القضية ، هل من حقه أن يفرح للتصفيق ، وأن يعتبره حقا له .. أم لى أنا ؟ ..

الممثلة : أنتما تتكلمان جدا .

حازم : طبعا .. اسمعى لتعرفى القضية على حقيقتها .. فى الفصل الاخير الذى لاتمثلين الا فى أوله .. فى الختام افكار رهيبة .. تجديف وكفر وتمرد ، وثورة .. من المسئول عن هذا كله أنا .. أم هو ؟ .. طبعا انا .. لقد تلقيت خطابات تهديد .. ولكن لم اعبأ .. انا فى حاجة الى شىء من التغيير .

(يسمع من الخارج هتاف حاد ، وصراخ ثم تحطيم زجاج ، وتدافع بالأيدى ،واصوات نساء واطفال .. صمت .. ثم الأصوات تعلو .. صمت)

ذهنى : **(وقد شحب وجهه)** ما هذا ؟

حازم : **(فى هدوء)** مظاهرة .. لابد مظاهرة .. جاءوا يحطمون المسرح من أجل مسرحيتك .

ذهنى : **(مضطربا)** .. يحطمون .. يحطمون اليس فى البلد حكومة ؟

(يعلو الصراخ)

الممثلة : هل تسمعون ؟ .. ضرب .. وصياح .. **(تتجه بفريزتها الى حازم .. يضع ذراعه على كتفها ويضمها اليه برفق)**

حازم : لا تخافى .. لا تخافى .. ان مؤلف المسرحية سيحمينا .. لقد جاءت الساعة التى سيثبت فيها انه مؤلفها وصاحبها .. أليس كذلك ؟

ذهنى : **(منفعلا وممتقع الوجه)** أهذا وقت المزاح ؟..

حازم : **(فى ضحكة قصيرة)** بل انه وقت الجد .. .. أرنا يا بطل شجاعتك ..

ذهنى : ماذا تقول ؟ هل سنبقى هنا ؟.. الا نخرج ..

حازم : نخرج .. ونترك المسرحية .. ما ذنب صاحب المسرح؟. ما ذنب الممثلين ؟.. ما ذنب المتفرجين .. على المؤلف ان يخرج الآن وفورا ، ليواجه الجماهير الغاضبة ..

ذهنى : **(يهم بالخروج مذعورا)** هذا جنون .. تعالوا .. تعالوا نخرج .. الباب الخلفى قريب من هنا .

حازم : **(يقف فى وجهه بشدة)** لا خلفى ولا غيره **(يلتفت الى الممثلة)** أخرجى أنت يا سيدتى .. ولكن اشهدى .. أن المؤلف أراد ان يفر .. أشار علينا بالهرب .. تذكر فى الحال الباب الخلفى **(الممثلة تعدو)** .

(الأصوات تزداد اقترابا ، وتسمع من الخارج اصوات قريبة تهتف بسقوط المؤلف وتهدد بقتله ، حازم يتجه نحو الباب)

ذهنى : **(فى ارتعاد باد)** الى أين ؟.. لا تكن مجنونا .

حازم : **(يدفعه بشدة)** دعنى .. لو كان لى قدرتك على الكلام والخطابة ، لوقفت بينهم خطيبا .. ولكن ليس لدى الا ذراعاى .. **(يخلع سترته ويرميها على الأريكة فى بطء ثم يزيح اكمام قميصه الى الوراء)** ليكن ما يكون.

ذهنى : **(متعلقا به)** أرجو .. لا تفعل .

حازم : **(يدفعه ثانية)** ابعد عنى .. انا اعرف ماذا أفعل .. واجبى أن اقف مع صاحب المسرح .. لا يحل الموقف الا واحد يقف فى وجه هؤلاء . واحد فقط ، وكل شىء يهدأ .

(ذهنى متلفتا يمينا ويسارا فى اضطراب ظاهر ..)

حازم : الباب الخلفى من هنا .. اذهب .

ذهنى : **(يمسك بذراعه)** تعال معى ..

حازم : **(فى احتقار)** معك .! اين ؟ ليتنى كنت أعرف الفرار .

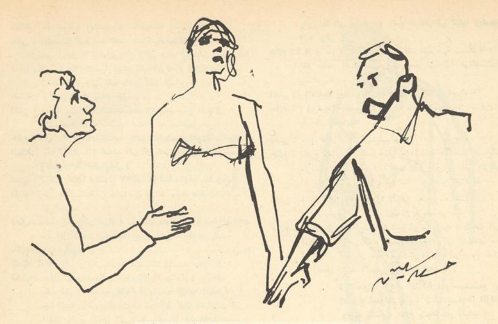
(الأصوات تقترب بشدة ، ويسمع تكسير زجاج ، وصياح ، وذهنى يقف لحظة أمام عتبة الحجرة ثم يعدو)

« ستار »

(موسيقى مع اسدال الستار)

المشهد الثانى

(نفس الحجرة ، وحازم ملقى على الأرض ، وقد تناثرت حوله شظايا الزجاج ، واجزاء اثاثات ، وملابس ملقاة هنا وهناك .. ذهنى جالس القرفصاء ، قريبا من حازم يحاول تنبيهه . حازم يفتح عينيه ببطء ، ثم يرفع راسه عن الارض قليلا ثم يدير عينيه فى الحجرة ، ثم يغمضهما ثانية ، ثم يرفع راسه قليلا ، ثم يحاول الجلوس ، يعاونه على ذلك ذهنى ، ثم يجلس اخيرا)



حازم : (**متحسسا رأسه**) جرح ؟. أم وهم ؟

ذهنى : لا شىء .. لا شىء مطلقا .

حازم : ولكن مالى أحس هنا بمثل طعنة خنجر ؟

ذهنى : لا .. لا شىء .. ولا نقطة دم ..

حازم : كل شىء سليم فيما يبدو .. ذراعاى (**يبسطهما**) ساقاى (**يبسطهما**) ثم يدير رأسه . رأسى فى مكانه . عيناى .. أذناى .. أسنانى .. لم تقع سنة واحدة .. لا خسائر فى الأرواح (**يضحك ثم يقف والشظايا تتناثر من فوق جسمه : ثم يجلس على الأريكة**) حسنا .. يا لها من معركة !

ذهنى : لقد فروا ... كيف حدث هذا ؟

حازم : (**مكررا السؤال وهو شارد الذهن**) كيف حدث هذا ؟ (**يهز كتفيه**) لست أدرى ما الذى حدث بالضبط ؟ أكنت موجودا ؟

ذهنى : (**فى خجل**) نعم .. فى ركن هذه الطرقة ..

حازم : (**مبتسما**) والباب الخلفى ؟

ذهنى : داهمتنى المظاهرة قبل الوصول اليه ..

حازم : وماذا فعلوا بك ؟..

ذهنى : اندمجت فى المظاهرة ..

حازم : (**ضاحكا بأعلى صوته**) اشتركت معهم فى ضربى ..

ذهنى : لا تقل هذا .. لقد دخلت فى صفوفهم .. ثم لما اطمأنت على نفسى تسللت الى الركن .

حازم : جميـل .

ذهنى : ثم رأيتـك ..

حازم : من الركن .

ذهنى : فى أول الأمر من الركن .. ثم اقتربت .. ما أروع وما أعظم .

حازم : ما أروع ماذا ؟

ذهنى : ما أروع ما رأيت .. انك كنت تحارب كشمشون .. كهرقل .. ، كانوا يتطايرون بين يديك كالدجاج .. ثم فروا أمامك كالأرانب ..

حازم : دجاج وأرانب .. هذه مأدبة

ذهنى : (**مندفعا**) وما أقرب التحـول .. هؤلاء الذين كانوا مندفعين كالسيل ، جمدوا لحظة ، ثم فروا .. آه لو لم تكن موجودا لأحرقوا المسرح ..

حازم : ماذا كانوا يريدون ؟

ذهنى : قتـلك ..

حازم : لقد أصبحت رجلا مهما !.. لماذا ؟

ذهنى : (**مطرقا**) الفصل الأخير .. فظيـع . هم يقـولون هذا ..

حازم : وماذا ستفعل بعد ذلك ؟

ذهنى : فى أى شىء ؟

حازم : (**مندهشا**) فى أى شىء ؟ فى المسرحية ، هل سيقبل صاحب المسرح استمرار عرضـها .. بعد أن رأى ما رأى ؟

ذهنى : المسرحية .. أنت لا تزال تفكر فيها .

حازم : طبعا .. ألست أنا صاحبها ؟

ذهنى : صاحبها .. أنت مؤلفها وصاحبها ..

حازم : ما بين الخيرين حساب . لكن أن يوقفوها .. هـذه الكارثة .. لابد أن تستمر ، ولو فى مسرح نقيمه على حسابنا ، أو نستأجره .

ذهنى : الى هذه الدرجة ؟

حازم : لهذه الدرجة !. لو رأيت هؤلاء الجبنـاء ، وهم يصرخون .. لو وقع نظرى على وجه فيهم يظهر عليه

أنه فاهم شيئا لجبنت أنا لقد كانوا كالكلاب المسعورة؟.
من الذى أرسلهم الينا .؟ المسألة الآن يا صديقى أن السكوت على هؤلاء جريمة .

ذهنى : (**يتجه نحوه ويضع يده على كتفه**) حازم يا صديقى.. انت تقول هذا الكلام ؟!

حازم : أنت نسيت أننى شهدت مسرحيتك عشرين ليلة كاملة (**مصححا**) أربعا وعشرين ليلة .. اسمع ، وأحاول أن أفهم .. وأخيرا جاءت هذه المظاهرة ففهمت ..
ما أسعدنى بذراعى هاتين (**ينظر اليهما فى سرور**) لأول مرة تلذذت بضرب الاغبياء والمنافقين والمأجورين .. يا لها من لذة . الأغبياء والمنافقون والمأجورون الذين سببتهم فى مسرحيتك ، ضربتهم أنا بيدى .. وبرجلى (**ينفجر ضاحكا**)

ذهنى : أنت متعب ... لا تتكلم .

حازم : كلامى أخافك .. لا .. لا ..! يا صديقى ، أنا لا أهذى .. ان الدخول الى مملكتكم أيها المفكرون شاق .. ثمنه غال .. ولكنه يستحق .. أقسم لك أنه يستحق. اعلم أن فى الحياة لذة تعلو كل لذة غيرها . لذة الدخول فى صراع مع الرذائل . مع الجبناء الذين يسوقهم الأنذال . مع المأجورين الذين يبيعون أنفسهم لكل من معه درهم . مع المنافقين أدعياء الفضيلة وهم مارقون وفاسقون . آه يا صاحبى . (**يجذب ذهنى من يده ويجلسه الى جواره**) ألست تنوى أن تكتب مسرحيات أخرى من هذا الطراز .. لقد استعذبت القتال .

ذهنى : (**كأنما ينتزع الكلام**) حازم . (**ثم يتوقف**)

حازم : (**يلتفت اليه فى بطء**) نعم .

ذهنى : (**مترددا**) هل تعرف أنى أريد أن أقول شيئا ..

حازم : (**حانيا عليه كأنما يحنو على طفل**) قل .. لا تتردد .

ذهنى : أنا شاعر بطمأنينة غريبة الآن .. هل سببها .. هل سببها أنك واقف معى .. تحارب من أجلى .. من أجل أفكارى .

حازم : (**يضحك هازا رأسه**) وهل تعرف أنت أننى أريد أن أقول شيئا .

ذهنى : قل .. لا تتردد .

حازم : انى شاعر بقلق ، هل سببه أننى دخلت فى عالم لا أمت اليه ! وحاربت من أجل قضية لا أعرفها تماما ، ولكنى مأخوذ بها ، متعلق بأهدابها ..

ذهنى : ولكن حينما يجد الانسان ايمانا ، يجد السكينة .

حازم : أنت تعلم فى هذه الأمور ، أما أنا فشاعر بأنى كمن يدخل أرضا محرمة .. أنا فى مأدبة فاخرة بلا دعوة ..

ذهنى : الدفاع من أجل المبادىء لا يحتاج الى دعوة من أحد.. المبادىء كالهواء والماء .

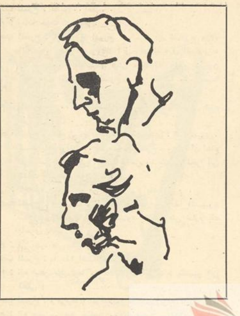
حازم : ولكن أن تكتب أنت ، وأضرب أنا .. عمل مضحك .

ذهنى : بل عظيم .

حازم : لا .. لا .. الحل . نعم الحل .

ذهنى : (**متلهفا**) ما هو الحل ؟

حازم : (**فى بطء شديد**) الحل ، اما أن أتعلم كيف أفكر .. كيف أعبر عما أفكر فيه .. واما أن تتعلم أنت كيف تحارب لما تدعو اليه ..



ذهنى : (**مرتبكا**) أحارب ؟

حازم : نعم ! عالم المفكرين الذين يفرون من المعارك انتهى .. القلم والمدفع فى آن واحد ، والا فلا .

ذهنى : (**مندفعا**) لا . ليس ضروريا المدفع . أحارب بلسانى، بقلمى .

حازم : اتفقنا ، نعم لو أنك وقفت أمامهم وتكلمت ، لفروا تماما كما فروا حينما صفعتهم وركلتهم .. المهم أن يجد الجبناء انسانا يقف فى طريقهم ــ ان الذى يشجعهم هو فرار الآخرين .

المشهد الثالث

(يدخل صاحب المسرح مسرعا متلفتا ، وقد ثار شعره ، وظهر صدره وانتشرت على صفحة وجهه ، ويديه جروح هنا وهناك .. هو رجل وسط ، عصبى المزاج ، ليس فى شكله ما يلفت النظر)

صاحب المسرح : أين حازم بك ؟ (**يتلفت**)

ذهنى : انه هنا .. سليم

صاحب المسرح : (**مندفعا الى حازم**) حمد الله على سلامتك.. هؤلاء الجبناء .

ذهنى : لو رأيته كيف ضربهم .

صاحب المسرح : لقد رأيتهم يتكومون من شدة الفزع .. بعضهم فوق بعض كالجثث . ماذا فعلت لهم ؟

ذهنى : كانوا يطيرون فى الهواء بنفخة من فمه .

صاحب المسرح : (**مستغرقا فى الضحك**) والله ؟

ذهنى : هل رأيت ماشيست فى السينما .. كان أعظم منه .

صاحب المسرح : عظيم .. عظيم .
حازم : وماذا حدث للمسرح ؟
صاحب المسرح : لا تفكر فى المسرح .. بعد ان خرج هؤلاء الكلاب ، تلفت هنا وهناك ، فى الصالة ، فى البناوير ، والالواج .. ولم أصدق عينى . لما كان هؤلاء يضربون ويصرخون تخيلت ان المسرح اصبح أنقاضا ... فلما ذهبوا وجدت كل الخسائر تافهة .
حازم : الحمد لله .. ان الخسارة محتملة . سأدفع كل شىء على كل حال .
صاحب المسرح : تدفع !... تدفع ماذا يا سيدى ؟ أنت تهيننى. لست بائع مواش .. أنا صاحب مسرح .. على ان ادفع ثمن المسرحيات التى أقدمها للناس .. يكفينى فخرا انى قدمت مسرحية هزت المجتمع .
ذهنى : لا تقدم مسرحيات من هذا النوع بعد اليوم .
صاحب المسرح : وأين هذه المسرحيات التى من هذا النوع سنواصل تقديمها حتى يجود الوحى على حازم بك بأخرى .
حازم : لن يجود على بشىء .
صاحب المسرح : ما هذا التشاؤم .
حازم : انه ليس تشاؤما .. هذا هو المؤلف (يشير الى ذهنى)
صاحب المسرح : (مرتبكا) المؤلف .! ما هذا المزاح ؟
حازم : انه جد .. جد خالص .. أنا مجرد ستار .. فنظرة لقد رفض الجميع المسرحية ، ولكن لأنى من أعيان هذا البلد ، وصهر أكبر الناس فيها ، فقد قبلت لما وضعت عليها اسمى .
صاحب المسرح : من الذى رفضها ؟.. هؤلاء الأغبياء .
حازم : لماذا تعجلت .. الجميع رفضوها .
صاحب المسرح : الجميـــع !
حازم : نعم ، وأنت منهم .
صاحب المسرح : أنا رفضتها .
ذهنى : وعندى خطاب منك برفضها . خطاب مسبب .
صاحب المسرح : (يجلس ويعتمد رأسه بيديه) يا للخجل ! أنا فعلت ذلك ! كلنا نفعل نفس الشىء ولا ندرى . خطاب مسبب أيضا . يا للعار ! أقسم انى لم أقرأ منها سطرا .. ولكنى رفضتها .
ذهنى : ولكنك مستعد ان تواصل تقديمها متحديا .
صاحب المسرح : متحديا كل الجبناء . لا أقل من هذا .. لا أقل من هذا . لقد رفضتها .. تصور يا سيدى رفضتها وبخطاب مسبب .
(تدخل الممثلة مندفعة نحو حازم)
حازم : (فى مكانه وبهدوء تام يشير بأصبعه بحركة نصف دائرة الى ذهنى) اليه .. اليه هو ..
الممثلة : يا حبيبى ..
حازم : (بنفس البرود) هذا هو حبيبك مؤلف المسرحية ..
الممثلة : (غير ملتفته الى كلامه تضع يدها فوق جبهته) هل اصبت بشىء ؟
حازم : سليم اربعه وعشرين قيراط ..
الممثلة : (بفرحه) الحمد لله !

حازم : آن لك ان تعرفى الحقيقة . هذا هو مؤلف المسرحية .. اذا كنت معجبة بالمسرحية فهاك من يقدم له الاعجاب . اما أنا (يحمل سترته فوق كتفه) فسأحاول ان أتعلم .. أتعلم كيف أفكر ..
ذهنى : الى اين انت ذاهب ..
حازم : انتهى دورى .. الكلاب لن يعودوا اليكم .
ذهنى : سيعودون .. انا متأكد .
حازم : عندها ، ستعرف أنت كيف تحارب ..
ذهنى : (متسائلا) أحارب ؟
حازم : بقلمك ولسانك .. وربما بيدك ..
ذهنى : لا أظـــن :
حازم : بل أنا متأكد . من يقول هذا الكلام ، لابد أن فى أعماقه شجاعة تفوق شجاعتنا جميعا ، المسألة مسألة تمرين.. حسبك أن تنزل الى معركة واحدة ثم تصبح مقاتلا .. السلام عليكم .
الممثلة : (معترضة طريقه) الى اين انت ذاهب ؟
حازم : تعالى معى ..
ذهنى : معـــك ؟!..
حازم : هذه من نصيبى انا .. أنت تاجر الفاظ .. لكنى انا غنى ولى ذراعان قويتان (يعبث بذقن الممثلة) اليس هذا هو المطلوب أيتها العزيزة الفاتنة .
الممثلة : (شاعرة بالاهانة) دعنى ..
حازم : كما تشائين .. عندك المؤلف الحقيقى .. ومن يدرى

لقد يصبح غنيا .. فالنجاح يلد النجاح .. والنقود تلد النقود ..

صاحب المسرح : وعندها تقع الكارثة .

ذهنى : الــكارثة ؟

صاحب المسرح : طبعا .. أنت الآن تصرخ وتتلوى ، وترجم كل الرذائل بكل حجـر .. وتتحـرش بالأقوياء ، وتخرج لسانك للاراذل .. « ايش تاخد الريح من البلاط » .. ولكن عندما تذوق طعم الذهب ، وتنعــم بالراحة .. يتغير كل شيء أو قد يتغير كل شيء .

ذهنى : لا .. لا .. لن يحدث هذا .

صاحب المسرح : على هذا المسرح راقبت المجهولين وهم يصعدون الى الشهرة ، والضعفاء وهم يصلون الى القوة .. مساكين ، كانوا يتلوون ، ويحاولون النجاة من شـبكة النفوذ والافلات من عيونها الدقيقة ، ولكن عبثا ، كانوا يموتون داخلها ، ليفسحوا الطريق لغيرهم .

الممثلة : ماذا تقول ؟.. هو المؤلف صحيح ؟ **(تشير الى ذهنى)**

(صاحب المسرح يهز رأسـه علامة الايجاب ولا يتكلم)

(الممثلة تقترب من ذهنى وتتأمل فيــه ولا تقول شيئا)

ذهنى : **(يحدق فى وجهها ويقول)** لا أعجبك .. لا أصلح .. ماذا هل انقص عن صاحبك ذراعا أو قدما .. أو رأسا .. **(يبسط ذراعيه)** ذراعاى ضعيفتان نحيفتان ، من كثرة الجوع ، غدا ـ ستصبحان مفتولتين ، كذراعى صاحبك .. سأتعلم الضرب والركل .. وعند اللــزوم العض والنهش .

صاحب المسرح : صحيح .

ذهنى : **(مذعورا)** ما هو الصحيح ؟

صاحب المسرح : ستنهش وسـتعض .. ستنمو لك أظافر وأنياب .. ستطول .. ستطول الى أبعد مما نظن .

ذهنى : **(صارخا)** لماذا تريد أن تخيفنى من نفسى .. لمــاذا تريد أن تخيفنى من النجاح .

صاحب المسرح : لأن النجاح مخيف فعلا ، انه غول يا سيدى .. غول لا يرحم .

ذهنى : **(بعصبية شديدة)** ولكنى أريد هذا النجاح .. أريد أن أرى هذا الغول .. وسأجرب المصارعة معه ..

صاحب المسرح : على بركة الله ..

الممثلة : **(تقترب منه وتضع يدها على كتفه فى حنو واشفاق)** يا مسكين .

ذهنى : وفرى عليك يا سيدتى رحمتك واشفاقك .

صاحب المسرح : يا عبيط **(بنغمة ممطوطة)**

ذهنى : عبيـط .. عبيط ؟

صاحب المسرح : انه الدهليز ..

ذهنى : دهليــز ..

صاحب المسرح : الاشفاق ، هو الطريق الذى تسلكه المرأة الى قلب الرجل ، وهو الطريق الذى يسلكه الرجل الى قلب المرأة ..انه طريق فى اتجاهين ..

الممثلة : ما ابشـعك !

صاحب المسرح : الحقيقة اننى صريح أكثر من اللازم .

الممثلة : بل أسخف من اللازم .

صاحب المسرح : طبعا الذين لا يعجبنا كلامهـم ، اما كذابون ، واما سخفاء ، وأحيانا الاثنان معا .. يا سيدى لمــاذا انت واقف هكذا كصنم . ان النجــاح بدأ يغازلك ، فاهجم .. الهجوم هو سياسة الناجحين .. امســح عن وجهك هذه الابتسامة البلهاء ، وشد قامتك ، واملأ نفسك كبرياء ، وخذ هذا الجمال بين ذراعيك هكذا **(يضم الممثلة الى صدره بشدة ، ويطوق خصرها ، ثم يقبلها وهى تدق صدره بيديها وتتلوى بين ذراعيه ـ فيدعها وينظر الى ذهنى)** .

ذهنى : **(يتصلب فى حركة عصبية وينظر اليها طويلا ثم يهجم عليها وهو يصرخ)** تعال أيها النجاح ..

(تعدو ، ويعدو وراءها ، وتختفى وراء قطع الأثاث ثم تلهث ، وتقف وراء مقعد ذى مسند طويل ، بينما يخــرج صاحب المسرح ثم يقف)

الممثلة : كفى هذا اللعب .. لنكن عقلاء ..

ذهنى : لقد شبعت من العقل ..

الممثلة : اذن لنجرب الجنون بشيء من العقل ـ خطــوة .. خطوة .. أرجوك .

ذهنى : **(فى صوت ملىء بالانفعال)** كما تحبين .. كما تشاءين .. يا حبيبتى .. فأنا لا أعصى للنجاح أمرا.. هــذه الليلة .. هذه الليلة فقط ..

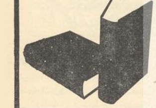
(يهز صاحب المسرح رأسه ثم يدير ظهــره للجمهور فى بطء)

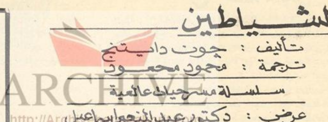
صاحب المسرح : ليكن الله فى عونه ..

(ذهنى والممثلة يتعانقان طــويلا)

« ســـتار »

المكتبة العربية





يخشى كثير من المثقفين أن يتحول زادنا من الثقافة المترجمه فى هذه الايام الى ما يشبه « الخبز الرحالى » الذى تضطر اليه أم العيال فى ظروف خاصة ، فيقبل عليه افراد الأسره مع أنهم يدركون يقينا أنه ليس بديلا للخبز المخمر الذى تصنعه الأم على مهل وتحتشد له الأسرة احتشادا .

وقد حدث فى تاريخنا القريب ، فى الثلاثينات والأربعينات خاصة ، أن كانت حصيلتنا من الثقافة الغربية المتاحة للقارىء العادى لاتتناسب مع رغبته الشديدة فى القراءة فكان يلتهم كل ما يقدم اليه مترجما عن الآداب الأجنبية بلا بطر ، وكان القائمون بالترجمة قلة من المجاهدين لاتنبغى مساءلتهم الا بمقدار ما نسائل المتفضل . أما وقد تغيرت ظروف المجتمع ونظرته الى الثقافة تبعا لنمو حصيلتنا الثقافيه القومية والمنقوله ، فانه مما يصعب تبريره أن نستمر فى الأخذ بفكرة « الخبز الرحالى » فيما ننقل من تراث الامم الاخرى ، لارعايه لأمانة النقل وحسب ، وانما تجنبا لما يمكن أن يقع فى المستقبل ، عندما تكتشف الأجيال القادمة أن عليها أن تهمل الكثير مما ترجمه هذا الجيل ، أو أن تعيد ترجمته من جديد .

كذلك فانه مما يضاعف الاحساس بالذنب ان وزارة الثقافة والمنظمات التابعة لها تعطى « العيش لخبازيه » وتجزل لهم المكافأة ، وأن القراء ، وفيهم القادرون على قراءة بعض ما يترجم فى لغته الأصلية، يثقون بالكفايات الممتازة التى تسهم فى أعمال الترجمة ، مما يستوجب التنبيه الى ما يقع فى حقل الترجمة من تقصير .

ونقول ، على سبيل المثـال فقط ، ان الواحد منا عندما يقع نظره على اسم مرب فاضـل كالأسـتاذ « محمـود محمـود » على غلاف احدى المسرحيات المترجمة من الانجليزيه ، ويطالع على ظهر الغلاف أنه يشغل الآن منصب عميد تفتيش اللغـة الانجليزية بوزارة التربية والتعليم ، فانه لايمكن أن يتصور ، ولو للحظه واحدة ، أن بها أكثـر من خطأ فى فهم النص الانجليزى ، بالاضافة الى عديد من الشوائب التى يصعب قبولها ، لا سـيما فى عمـل أدبى مسرحى مترجم • ونعتقـد أن التسرع الذى أدى بالاسـتاذ « محمـود محمـود » الى أن يدفع بالمسرحية الى المطبعه دون أن يشرك معه فى العمـل مراجعا ، يمكن أن يكون السبب المباشر لما وقع من توهم او خطأ • والرأى السائد هو أن الاعتراض على أى محاولة للتقليل من أهميـة الدور الذى يقوم به المراجع المخلص سيظل وجيها مهما كانت درجة المام المترجم باللغة التى ينقل منها عالية ، فان الوهم أو الخطأ ممكن دائما ، وليس أدل على هذا من أن عالما متخصصا كالأستاذ « محمود محمود » قد وقع فى الخطأ مثلما يقع فيه غيره ممن يفترض أنهم أقل منه دراية باللغة التى يترجمون منها وفهما لأسرارها • ولعلى بهذه العبارة الأخيرة اكون قد تقدمت باعتذار مقبول للأستاذ المترجم ، فليس من أهداف هذا المقال تتبع أخطاء يمكن أن يقع فيها أى انسـان ، وانما التنبيـه الى ظاهرة عامة يمكن أن تهدد حصيلتنا الثقافيه المترجمة بأشد الأخطار •

القضيه اذن ليست قضية عمل أدبى مترجم بالذات ، وأعتقد أن أهم ما ينبغى الاتفاق عليه أن تبقى للعمل الأدبى المترجم كل الصـفات والمقومات التى جعلت منه فى الأصل عملا أدبيا متميزا عن غيره من أساليب التعبيـر الأخرى • فالادب لايكتسب صـفته من مضمونه فقط • وما نحسب أن الخلاف حول الشكل والمضمون قد بلغ حتى فيما يذهب دعاة الواقعيـة الاشـتراكيه ، حد اسـتبعاد ما للشكل من رعاية واجبة • وليست الترجمة دقة فى نقل المعنى الأصلى بقدر ما هى اقتدار على العبارة الادبية بكل موحياتها وشحناتها الجمالية • وبالتـالى يصبح من التجاوز البالغ حد التقدير أن نكتفى من المترجم بالدقه فى نقل أفكـار الاديب وحسب ، دون أن نتمسك بأن تكون الترجمه على مستوى الأصل شكلا ومضمونا ، حتى لايحدث الانسـلاخ الذى يبعد ما بين الترجمة والاصل ، والذى يبـدو معه العمل الأدبى المترجم شاحبا مهزولا •

ويصبح العبء اكبر عندما يكون الأمر متعلقـا بالاعمال المسرحية ، فان الحوار المسرحى له مقتضياته الكثيرة المعقدة • ويكفى أن نشير فى هذا المجال الى أن كثيرا من روائع المسرح الكلاسيكى والحديث يقبل الناس على مشاهدتها وقراءتها بدافع يرتبط أساسا بروعة الحوار واستقامته وصفاء لغته • بل اننـا لانبالغ اذا قلنا أن العبارات المشرقة والحوار البليغ الذى تزخر به مسرحيات بعض أعلام المسرح المعاصر تعيد الى الأذهان فكرة أن المسرحية النثرية لايمكن أن تنفصل عن الشعر تخييلا وايحاء دون أن تفقد الكثير من طاقاتها التأثيرية • ومما يؤكـد أهمية اللغـة المنتقـاة فى الحوار المسرحى هذا الاتجاه الجديد الذى يهدف الى اعادة التوازن الى العمـل المسرحى بعد العاصفة التى أثارها دعاة المسرح المضاد للمسرح الأدبى Anti-literary theatre • ومما قيل تأكيـدا لاهمية « الحوار البليغ » فى المسرحية النثرية خاصة « أن الحوار هو وسيلة الكاتب للكشف عن كثير من الافكار الجوهرية التى تعاون على القضايا المعروضه » • لهذا لانبالغ اذا قلنا ان الترجمة لايمكن أن توصف بأنها سليمة ما لم تحتفظ بكل ما فى الحوار الأصلى من منطقية وشاعرية وجمال •

فاذا أمكن الاتفاق على هذه البديهيات فانه يصبح من السهل أن نتقـدم ببعض النماذج التى نراها مجافية لما أشرنا اليه ، ولما نعتقد أنه المقياس الصحيح للعمل المسرحى المترجم • وأبادر فأقرر آسفا أننـا نصطدم فى الصفحات القليله الاولى من مسرحيـة « الشياطين » ، ترجمه الأسـتاذ « محمود محمود » ـ وهى المسرحية التى أوحت ترجمتها بهذا المقال ـ بعديد من الأخطاء ، منها ما جاء نتيجة لقصـور فى فهم النص ، ومنهـا ما يمكن أن يوصـف أنه تزيد لامبرر له ، أو اسقاط لكلمات لها دلالتها الخاصـة فى الأصل ، ومنها ما هو ترجمه حرفية لاحياة فيها • وأسوأ من هذا كله هذا التعثر الذى أفقد الحوار الأصلى كثيـرا من طاقاته فبدا فى الترجمة مهلهلا مهزوزا •

ومن الطبيعى ان نختار ، على سبيل المثال فقط ، نموذجا لكل قسم من الأخطـاء التى أشرت اليها • وهذا الاختيـار لايعنى بحال أننى اسـتقصيت كل ما ورد فى هذه الصـفحات القليله من تعثـر فى الترجمه أو خروج على الأصل • فالواقع أننى لم أكن أرجع الى النص الانجليزى الا عندما يقوى احساسى بان ما أقرؤه مترجما لايستقيم مع سياق الحوار ، وكثيرا ما كانت تقفز الى ذهنى الكلمات الانجليزية المقابلة فتحدد لى مصدر الوهم أو الخطأ فيما اقرأ •

١ ـ من ذلك ما جاء على لسان « جرانديز » عندما التقى بالجـراح « مانورى » وسـأله فى معرض الحديث عما يحمله فعرف أنه رأس الشـاب الذى شنق فى الليلة الماضية ، اشتراه بتسعة بنسـات ليقوم بتشريحه :

جراندير : معقول • وانها لصـــــفقه • أرنى • **ليس هذا الخل من نوع جيد •**

آدم : صحيح • كنت ومانورى نتحدث عن المازق الذى وقع فيه الانسان بسبب يتركز فى هذا الجزء من جسمه • ص ٤٥

— Reasonable. A bargain. Let me see *Poor pickle.*

— Yes, Manoury and I have been discussing the human predicament with this *relic* as centrepiece.

فاذا لاحظنا أن القسيس جراندير كان قد عبر من قبل لعامل المجارى عن حزنه لمصير الشـــاب ، ايمانا منه بأن خطاه الوحيد أنه « أسرع فى التعلم » لأمكن أن يتبين ان عبارة « هذا الخل ليس من نوع جيد » تنبو عن السياق نبوا شديدا • وكنت أرجو لو أن هذا النبو قد نبه الأستاذ المترجم الى ان كلمة « pickle » يمكن أن تعنى الى جانب « المخلل » شيئا آخر ، فهى تعنى أيضا « الولد الشقى الباحث عن المتاعب أو الذى لايرضى المجتمع عن سلوكه » • وهذا المعنى الأخير هو الذى يتفق مع السياق ولا شىء غيره • ونلاحظ أن هذا الخطـــأ نفسه قد جعل تعقيب « آدم » مهزوزا ، وغالبـا ما يمتد أثر مثل هذه الأخطـــاء الى ما بعدها ، وقد تفسد على الحوار منطقيته وبالتالى قوة تاثيره • هذا بالاضافه الى أن اسقاط الأستاذ المترجم لكلمة « relic » من كلام آدم ، وهى تعنى « الأثر الباقى من انســان مات » ، قد أفقـــد هذا الجزء الهام من الحوار كل ما له فى الأصل من ايحاء بليغ • هذا بالاضـــافة الى أن هذا الايحاء بالذات يمثل نقطه الارتكاز للحوار التالى له ، وهو الذى يتحـدث فيه مانورى عن حلمه عن امكان التوصـــل للكشف عن مركز العقـل أو التفكير فى المخ الانسانى • وعلى هذا نقترح أن تكون الترجمة كما يلى :

جراندير : معقول • وانها لصفقة رابحه • أرنى • **ياله من شقى مسكين •**

آدم : هو ذاك ، ولقد كنت أنا ومانورى نبحث منذ لحظه فى المعضله الانسانية التى تدور حول هذا الأثر الباقى من الانسان بعد موته •

٢ ـ كذلك نلتقى فى أكثر من عبارة بما يدل على أن الاســـتاذ المترجم يكتفى بالترجمة الحرفية التى تفســـــد المعنى أو تعريه من كل جمـــــال • ففى سياق الحوار بين آدم وجراندير نلتقى بالعبـــارة الآتية :

جراندير : ولا ينبغى أن نغفل النظر الى هذا المزيد من الحماقة والقداسة عند الانسان مما لانذكره الا لغرض أسمى هو نشوته الروحانيه •

آدم : **أطلب منك العفو •**

G. — And we mustn't forget looking down on this pudding that man's fiddledeevinity is what you may say only to the greater purpose of his hohuha.

A. — *I beg your pardon.*

فالواضح من السياق أن « آدم » لايطلب عفوا من القسيس • ولماذا يطلب مثل هذا العفو ولم يصـــدر منه مايسىء • انه يريد فقط أن يشعره بطريقه مؤدبه أنه « **لايفهم ما يقول** » • ونخطىء اذا نحن توهمنـــا ان الأستاذ « محمود محمود » لايعرف المعـــانى التى تستعمل فى هذه العبارة ، ولكنه شيطان الترجمة الحرفية على مانعتقد • ولولا أنه خالف الأخذ بمبدئه هذا فى الترجمه الحرفية بطريقه ضارة غالبا ، لما سنوضح فيما بعد ، لأمكن التجاوز عن العدد الكبير من الكلمات التى أفقدتها الترجمه الحرفيه ما تحمل من معان • من ذلك مثلا :

مانورى : ••• لقد حلمت بهـــذه اللحظه ورأيت بنفسى • أرفع هذا الجزىء الذى التقطه من المخيخ ، ثم أكون على علم يا آدم •

آدم : ماذا تعلم يامانورى ؟

مانورى : **تعال ياصديقى العزيز** • انما أتكلـــم بمعنى غاية فى الشمول •••

A .— What do you know, Manoury ?

M. — *Come, my dear friend,* I am speaking in the most comprehensive sens.

ومع التجاوز عن التعثر الواضح فى الحوار ، نقف عند العبارة « **تعال ياصديقى العزيز** » فهى مثـــل صارخ على الترجمة الحرفية التى لاتؤدى الى معنى • وواضح من العبارة الانجليزية أن « مانورى » يطلب من صديقه « ألا يتسرع فى الحكم على الأشياء » • وعلى هذا نقترح أن تكون الترجمـــه كمـا يلى : « رويدك ياصديقى العزيز » •

ومثله أيضا هذا الحوار :

مانورى : هـــذا الرأس البشرى يبعث فى نفسى كثيرا من التأمل ياعزيزى آدم •

آدم : **هذا موضوع مالوف** • ص ٤١ ، ٤٢

— This human head fills me *with anticipation*, my dear Adam.

— It's a common enough *object.*

ونلاحظ أولا أن مايوصف بأنه « مالوف » ليس هو « الموضـــوع » الذى يتحدثان فيه وانمـا « الرأس الانسانى » والخطأ ناشىء من ترجمه كلمه object هنا بمعنى « موضوع » ، ونلاحظ ثانيا خطأ جوهريا فى ترجمه ما جاء على لسان « مانورى » ، ونقترح أن تكون الترجمة كما يلى :

مانورى : هذا الرأس البشرى يملؤنى تطلعـــا لما يمكن أن ياتى به الغد يا عزيزى أدم •

آدم : انه شىء مألوف للغاية

مانورى : ان كل امرىء يحمل فوق كتفيه رأســا – ليس فى ذلك شك – ولكن عنـدما يقع بين يدى رأس مفصولا عن جذعه ••• الخ ••

٥ – ومثـــالا للتأول الذى هو نقيض للترجمـــه الحرفية هذه العبارة :

مانورى : انظر من القادم ؟

آدم : قل ان شئت انه رجل يمثـل العـالم الذى لايعبا بشىء •

M. — Look who's coming.

A. — *Studied indifference, if you please.*

فانه مع تقديرى البالغ لما استوحاه الاستاذ المترجم من العباره if you please مما يمكن التســليم به بمنتهى الارتياح فى غير هذا السياق ، نقول أن « مانورى » و « آدم » اللذين يكرهان جراندير ، ويدبران للايقاع به كانا فى نفس اللحظة يعرضان به ، فلما رآه « مانورى » مقبلا وبدر منه ما يدل على عدم ارتياحه لمقدمه ، أسرع آدم بحرصه الذى لمسناه منذ الصفحه الاولى ، يطلب من زميله أن يتعمـــد **الظهور بمظهر المحايد** أو عدم المبالاة ، وقد صـــاغ عبارته بما يدل على السرعة والتعميـــه معا • وهذا الأسلوب قريب باستعمال المصدر فى العربية للامر أو النهى •

٦ – نلتقى أيضـــا بالحوار التـــالى الذى اعترف آسفا بأنه مثال للترجمة الحرفية •

جراندير : ••• واعترف لى بخطاياه •

العامل : وما هى ؟

جراندير : كونه حى •

العامل : مدرك • comprehensive

ومع التجاوز عن الخطا النحوى فى « كونه حى »، نقول أن « مدرك » لايمكن ان تكون ترجمة موفقـــة لكلمـــه comprehensive • ونقترح أن تستبدل بها كلمه « معقول » أو على الاقل « عمل له مغزاه »•

٧ – وكمثل للاسقاط الذى يؤدى الى افســـاد المعنى ما جاء على لسان عامل المجارى :

عامل المجارى : ••• ولو كنت رجـــلا من عامة الناس ياسيدى فربما أمكننى أن أفهمك « ص ٣٥ »

— ...If you were a man, sir *and not a priest*, perhaps I could make you understand.

لقد كان ينبغى أن تكون الترجمه كما يلى :

– ••• لو لم تكن ياســـيدى قسيســـا وكنت انســـانا عاديا لكـــان من الجـــائز أن اتمكن من افهامك •

وأنا أحتكم الى الاســـتاذ المترجم والى القارىء ، فاطلب اليهما أن يقارنا بين الترجمتين حتى تستبان الخسارة التى أصابت المعنى نتيجة لاسقاط عبارة « لو لم تكن ياسيدى قسيسا » ، وهو اسقاط لانجد له مبررا فيما نعلمه من أصول الترجمة • فالواضح من سير أحداث المسرحيه أن المؤلف قد قصد بالعبارة التى حذفهـا المترجم ، ظلما وعدوانا ، أن يعبر عن حقيقة هامه تتعلق بتصـــور الرجل العادى لرجال الكنيســه فى ذلك الوقت ، وهو تصور تؤدى معرفته الى تعميق احساس المشـــاهد او القارىء بكثير من أحداث المسرحيه •

٨ – ونكتفى بتقديم النموذج التالى مثـــالا على ما نقصـــده بالتعثر فى الترجمة ، وهو عيب نقرر آسفين انه أوشك أن يشوه جمـال المسرحيه تماما بسبب كثرة وقوع الاســـتاذ المترجم فيه • نلتقى بالاب بارى يتحدث عن تجربه له فى احراج الشيـــ الذى دهم المحتفلين فى الكنيسة واحتـــل جســـد أم العروس •

بارى : وقبل أن أســـتطيع التصرف ، خرج من البقرة الى ام العروس ، فارتمت على الارض فى شبه صرع • ثم كان اضطراب مريع بطبيعة الحال ، ولكنى بدأت فى اخراج الشيطان فى الحال • **وهناك زوجان لن يتخليا عن حفل زفافهما على عجل •**

وليس من الصعب أن يلتفت القارىء الى التعثر البادى على العبارة الأخيرة • ويبـــدو أن العبارة الانجليزية in a hurry هى مصـــدر الوهم الذى أدى الى التعثـــر ، فهى تعنى الى جانب « على عجل » أكثر من معنى منهـــا « عن طيب خاطر » ، وتعنى فى الاستعمال العامى « بسهولة » . وعلى هذا تكون الترجمة الدقيقة كما يلى :

•••• ولكننى شرعت توا فى اخراج الشـــيطان **فهناك عروســان لن ينسيا حفل زفافهما بسهولة •**

أما اذا اعتبرت الجملة استئنافيه فانالعطف يستبدل بـ « أن » للتوكيد •

٩ – وبمناسبه ما سبق أن لاحظنـــاه من وقوع الأستاذ المترجم على أول معنى يصادفه دون ماتدبر لغيره من المعـــانى ، نلاحظ أنه قد وقعت فى نفس الصفحة أخطـــاء أخرى من هذا النـــوع ، من ذلك مثلا :

« ••• كانت تحـــاول أن تشـــق طريقها بين المصلين » • ص ٥٢ Congregation

ولما كانت الكلمـــه congregation تعنى أيضا « المحتفلين » وما دام المجتمعون فى الكنيسة كانوا يحتفلون بزفاف ، ولم يكن اجتماعهم من أجل الصلاة ، فالانسب استعمال كلمه « المحتفلين » بدلا من « المصلين » •

٠٠٠ ومنه أيضا :

« ٠٠٠ أنها ترفع ساقيها ، وتلفهما » ص ٧٨ » ٠

She shifts her legs,...

والأنسب دفعا للبس : « انها تبعــــد ساقيها ، وتلفهما » ٠

٠٠ ومنه : « عجبا انه يتدلى » ص ٣٠

Hoo, he dangles

والأنسب ان يكون العجب من « تأرجح الجثـــة فى الهواء » لا من كونها تتدلى ٠

٠٠ ومنه : « وقبل الزمن ليمضى » ص ٦٢ ٠

And kiss time away

والصواب : « وتخلص من احساسك بالزمن » ٠

٠٠ ومنه : « وأنظف الأعمدة pots ص ٦٠

والصواب « الأوانى » لا الأعمدة ٠

١٠ – ويبدو أن التسرع كان من أهم الأسباب التى كانت تحجب عن الأستاذ محمود محمود المعنى الدقيق ، وأحيانا الواضح ، لكثير من العبارات ٠ من ذلك مثلا ما جاء على لسان « دارمنياك » ص ٣٨ ٠

– ٠٠٠ ان ترنسانت شأنه شأن أى مؤلف ٠ **كلما ارتفع مستوى قرائه خف عبء الشك على كواهل اصدقائه المقربين** ٠

— ..., the greater Trincant's audience the less burden of doubt on his closer friends.

والصواب . **كلما زاد عدد قرائه** خف عبء الشك ٠٠ الخ »

٠٠ ومنه : ما جاء على لسان « بارى »

– هذا حق ٠ غير أن فى الشر ثباتا تطمئن له النفس ٠

— That's true. But there's satisfying constancy in evil.

والصواب : هذا حق ٠ الا أن للشر قدرة كافية على الصمود والاستمرار ٠

١١ – ومن الظواهر الملفتة للنظر حقا ، أن الأستاذ المترجم قد أسرع اسراعا كبيرا فى ترجمة العبارات وهى الظاهرة التى أوحت الى بفكرة « الخبز الرحالى » ، التى أشرت اليها فى صدر المقال ٠ وفى اعتقادى أن هذا أسوأ مايمكن أن يقع فيه مترجم ، فانه بهذا يخالف أهم الأسس التى تنبنى عليها الترجمة الأمينه ٠

من ذلك مثلا ما جاء على لسان « بارى » :

– لقد عاون ذلك بالتأكيد على زيادة عدد زوار حرم كنيستى بعد ما اخذ يهبط بشكل مؤسف انهم يقصدون صورة نوتردام دى ريكفرانس أو « الشفاء » ٠ ص ٥٣ ٠

والترجمة الدقيقة هى :

– من المؤكد أن هذا قد عوض التناقص المفجع فى عدد الذين يواظبون على التبرك بالصورة المقدسة التى تضمها خزانة كنيستى ، صورة السيدة العذراء واهبة الشفاء ٠

— It's certainly helped to offset the sadly declining attendance at my shrine. The image of Notre Dame de Recouvrance.

ونلاحظ أن هذا الاتجاه نحو الأخذ بالأسهل قد أوقع الأستاذ المترجم فى خطأ مماثل فى نفس السياق وفى نفس الصفحة ، فان « رانجير » الذى كان غير مقتنع تماما بوسائل « بارى » لجذب انتباه الناس الى كنيسته ، يلتقط كلامه عن « صورة السيدة العذراء » فيجعله أساسا للسخرية بهذه الوسائل ٠ يقول :

— There are fashions in miracle-working images, just as there are in women's hats.

لقد ترجمها الأستاذ كما يلى : « **ان فى اشكال عمل المعجزات** طرزا كما أن لقبعات السيدات طرزها » ص ٥٣ ٠ والصواب « ان للصور التى تحدث المعجزات ٠٠ الخ ٠

ومنه ما جاء على لسان « جان » :

– ٠٠٠ ويستطيع آن يصنف هذه المشكلات الدينية المتقدمة اللعينة ٠٠ ص ٦٨ ٠

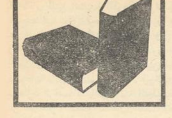
— ... He can sort out these damned problems of theological progression...

والصواب : « ٠٠٠ ويستطيع أن يستخرج هذه المشكلات اللعينة المتعلقة بالتقدم اللاهوتى ٠٠ »

وبعد ، فان هذه الأخطاء وأشباهها كثير قد ورد فى صفحات معدودة فقط من الفصل الاول من المسرحية ، مما يمكن آن يلقى على الترجمه كلها ظلا كثيفا من الشك ، لكنه من الطبيعى ألا نسترسل فى ذكر جميع الأخطاء حتى لانخرج بهذا المقال عن الغايه التى من أجلها كتب ، فالقضية ، كما سبق أن اشرنا ، ليست قضية مسرحية بالذات ، وانما قضيه عامة تتعلق بما ينبغى أن تكون عليه حصيلتنا من الثقافه المترجمة ٠ وهذا الاعتبار الأخير يجعل من الضرورى أن نكتفى بما قدمناه من نماذج فغايتنا التمثيل لا الحصر ، وكل ما ارجوه أن تكون نظرتنا الى الترجمة أكثر جدية ، فالمترجم رسول بين ثقافتين ، والرسول لايكذب أهله ٠

كتابات لم تنشر

تأليف محمد مندور
عرض كمال رمزي



عندما نشر الدكتور مندور مقاله السياسى الأول عام ١٩٤٤ بعد عودته الى مصر بخمسه اعوام، كان فى ذهنه منهاج فكرى شبه متكامل ، فالسنوات التسع التى قضاها فى أوربا كان لها دورها الكبير فى تحديد أفكاره النظريه التى تبلورت واكتملت عندما بدأ يعايش المشاكل المتعددة التى يعانيها المجتمع المصرى فى هذه الفترة • واذا كان الدكتور مندور قد كتب فى مقدمة كتابه « فى الميزان الجديد » : أنه سيعرض آراءه النقديه من خلال التطبيقات العملية التى سيقوم بها بدلا من كتابتها كأفكار مجردة ـ فانه قد اتبع نفس القاعدة عند ما تعرض للمجالات الفكريه الأخرى، فهو لا يكتب آراءه النظرية فى الثقافة والسياسة والاجتماع ، لكنه يستعين بهذه الآراء النظرية فى معالجه مشاكل البلاد المتعددة الموجودة بالفعل ، هذه المشاكل التى كثر عددها وازدادت حدتها بعد استقرار الاحتلال البريطانى • فاذا كان الشعب عانى من الاقطاع والحكم المطلق الذى اتسم به حكم محمد على ، واذا كان الشعب هو الذى دفع ثمن اسراف الخديو اسماعيل ، وما جره هذا الاسراف من ديون خياليه ، فقد أصبح على الشعب أن يواجه أعداء جددا ممثلين فى العناصر الأجنبية التى وجدت فى استقرار الاحتلال سندا يمكنها من الانطلاق فى استغلال خيرات البلاد والتحكم فى اقتصاديات الشعب والانفراد بالوظائف الاداريه الهامه • ومع بدايات الحرب العالمية الأولى اشتد الاستغلال بشكل خطير ، فقامت القوات الأجنبيه بجمع ما يقرب من مليون فلاح لتشغيلهم فى تعبيد الطرق وتقديم الخدمات للجيش الانجليزى • وشهدت العشرون عاما التاليه تضخم فئة الرأسماليين التى ظهرت مع حركة التصنيع التى احتكرها الاقطاعيون بحكم امكانياتهم الماديه ، ومع نشوب الحرب العالمية الثانيه دخلت البلاد فى محنة خطيرة، فالأزمة الاقتصاديه أخذت تهدد الشعب بشكل مقلق نتيجة للسياسة التى اتخذتها انجلترا تجاه مصر ، فقد عزلت البلاد عن العالم لتتيح لنفسها السيطرة على التجارة الخارجية ، والانفراد بشراء منتجات البلاد بثمن منخفض ، وعملت جيوش الحلفاء على زيادة حدة الأزمه الاقتصاديه بعد أن تدفقت على البلاد ، واستغلت الحاصلات فى تموينها بعد تعويض الأهالى بعملات ورقية ليس لها رصيد مما أدى الى التضخم المالى ، وبالتالى غلاء أسعار السلع • وتبع التوتر الاقتصادى فساد فى الأخلاقيات ، فظهرت فئات الوصوليين وطلاب المنافع الذين ازداد دخلهم بطرق مريبة فتحولوا الى اقطاعيين ورأسماليين • وعملت كافة الظروف على زيادة ثراء الأثرياء وبالتالى زيادة فقر جماهير الشعب الى الحد الذى يصفه المؤرخ عبد الرحمن الرافعى بقوله :

«اضطربت الحالة المعاشيه للسواد الأعظم من الناس، وخاصه فى توزيع الخبز ، ولم يحن الأسبوع الأخير من شهر يناير سنة ١٩٤٢ حتى شح هذا الغذاء الأساسى للشعب ، واستعاض عنه الموسرون بالبطاطس والمكرونة وما الى ذلك • وصار الناس فى بعض أحياء القاهرة يهجمون على المخابز للحصول على الخبز • ويتخطفون الرغيف من حامليه فى الشوارع والطرقات » • (١)

فى وسط هذه الظروف العصيبة بدأ مندور يعالج الأوضاع بعد أن أدرك العلاقة الجدلية التى تربط كافة المشاكل ببعضها • لذلك جاءت مقالاته عن الاحتلال والضرائب والميزانية والثقافة والأخلاق ـ كبحث طويل فى كيفيه النهوض بأحوال الدوله ، وتعتبر كتابات مندور فى هذه الفترة المتوترة بمثابه وجهة النظر التقدمية المخلصة فى الأحداث التى تمر بها البلاد •

لذلك كان جمع هذه الكتابات ضرورة تمليها رغبتنا الملحه فى المحافظة على تراثنا الكفاحى • وبالرغم من ان كتاب « كتابات لم تنشر » لايقدم صورة كاملة لرؤيه مندور الشاملة للواقع المصرى ، ولا يعطى فكرة كاملة عن آرائه فى الجوانب المختلفة للمواضيع التى تعرض لها ـ فانه يعتبر وثيقه ناطقه ، تدل على قوة الكفاح الفكرى الذى قام به الدكتور مندور ليكشف القناع عن المزيفين الذين ماتت نفوسهم ، ويشير للأمة الى مواطن ضعفها وطرق القضاء عليها •

لم يتقيد مندور بمذهب سياسى معين ، لكنه كون رؤيته الخاصة بعد أن انتقى الجوانب الانسانيه من كافة المذاهب ، وتتردد فى مقالاته المطالبه بحقوق

---

(١) فى أعقاب الحركة الوطنية ـ عبد الرحمن الرافعى : ج ٣ ص ٩٩ •

الانسان التى أعلنتها الثورة الفرنسيه عام ١٧٨٩ ، فهو يطالب بحق الحياة لكل مواطن ، وحرية التعبير عن الرأى ، وحرية الانتخابات ، وأن يكون الدستور فى يد الشعب . ويدرك مندور أن وثيقه حقوق الانسان لم تتضمن سوى الناحيتين الفكرية والسياسية فسرعان ما ظهر قصور هذه الوثيقة عندما ازدادت سيطرة الرأسمالية الصناعية الجديدة ، وابتعدت عن جماهير الشعب العامله . لذلك فقد عاود الانسان الجهاد فى سبيل استخلاص حقوقه حتى ظهرت الوثيقة التى وضعتها « رابطة حقوق الانسان » عام ١٩٣٦ لتطالب بأن يعمل الانسان ساعات محددة وأن يكون له الحق فى التمتع بأوقات فراغ وأن يكون له اجر مجز لقاء العمل الذى يؤديه .

ونظر مندور الى الثورات التاريخيه على أنها ثورة واحدة ، كل منها تحاول تكملة النقص الذى تقع فيه الثورات التى تسبقها ، لذلك فهو يعلق على وثيقة « رابطة حقوق الانسان » بقوله :

« ومن الواضح أن هذه الوثيقة قد استفاد واضعوها من وثيقه « اعلان حقوق الانسان » التى نادت بها ثورة ١٧٨٩ كما استفادت من قرار المؤتمر الروسى للشعوب السوفيتيه الذى انعقد فى شهر يناير سنة ١٩١٨ وكان أساسه مبدأ « الحيلولة دون استغلال الانسان لأخيه الانسان ومنع تقسيم المجتمع الى طبقات وجعل المجتمع فى كل مكان من العالم يقوم على أسس اشتراكيه كاملة » (٢)

واذا كانت مبادىء حقوق الانسان تظهر فى كتابات مندور عندما يتعرض لحقوق الانسان الفكرية والسياسية ، فان المبادىء الاشتراكيه تظهر عندما يتعرض لحقوق الانسان الاقتصادية والاجتماعية ، فهو يحدد العلاقه بين العمل ورأس المال على أساس « أن مصدر كل ثروة انما هو العمل — عمل الفقير المكدود . وأن رؤوس الأموال منقوله أوعقارا لاتنتج فى ذاتها شيئا » (٣)

ثم يطالب بتأميم الصناعات الهامه لضمان عدم سيطرة الأثرياء عليها ، كما يلح فى تطبيق نظام الضريبة التصاعدية على كافة الدخول . ولم تنفصل الدعوة الى جلاء قوات الاحتلال عنده عن الدعوة للاصلاح الداخلى ، فقد رأى أن الاستقلال الكامل خطوة فى سبيل الاصلاح الداخلى . فالحريه لم تكن تعنى ، فى نظره ، خروج الجيش البريطانى من الأراضى المصريه فحسب ، بل تعنى أن يعيش المرء فى ظل العداله الاجتماعية ، بعيدا عن الظلم والاستبداد . وعلى أساس هذا المفهوم للحرية بدأ مندور يحارب فى جبهتين : جبهة الاستعمار البريطانى من جهة وجبهه العناصر التى تعمل على تدعيم الفساد وانتشاره فى داخل الامة من جهه أخرى . ولم يكن مندور يفهم الاستعمار على انه جيش يحتل بعض الاراضى داخل الوطن ، لكنه فهم جوهر الاستعمار عندما نبه الأمة الى ما أسماه بالاستعمار الاقتصادى والاستعمار الثقافى . وتطالعنا فى « كتابات لم تنشر » سلسلة من المقالات تحت عنوان « حصن الاستعباد » يفتتحها بقوله :

« ليس هذا الحصن كما قد يتبادر الى الذهن بثكنات قصر النيل أو قصر الدوبارة ، ولكنه أخطر من هذين شأنا وأشد بأسا على حياتنا ، وهو البنك الأهلى الذى يسمونه مصريا سخريه منا وعبثا بعقولنا .. البنك الأهلى هو حصن الاستعباد فى مصر ، وتلك حقيقة لابد من تبسيطها وشرحها وعرضها ، وتكرار القول فيها حتى يدركها رجل الشارع فيصحو الى حياته والى قوته وقوت عياله الذى يهدده هذا البنك بالفناء فى غير رحمة ولا حياء » . (٤)

ثم يستعرض نشأة البنك الأهلى عام ١٨٩٨ بموجب « الدكريتو » المحتوى على القانون الأساسى للبنك ، وهو حق اصدار الأوراق النقدية على أن يكون فى خزائنه البنك غطاء من الذهب يعادل نصف قيمة هذه الأوراق ، الا أن البنك بدأ يلعب دوره القاتل فى حياة الأمة الاقتصادية مع مطالع الحرب العالمية الأولى ، فقد أصدر وزير المالية قانونا يخول للبنك اصدار الأوراق النقديه دون ان يكون ملزما بالاحتفاظ برصيد فى خزائنه يعادل نصف قيمة هذه الأوراق، كما خول له الحق فى اصدار مايشاء من عملات مقابل أذونات على الخزينه البريطانيه . وبهذا أتيحت لانجلترا فرصه سحب ٣٥٠ مليونا من الجنيهات . وقد استمر هذا القرار الى ما بعد انتهاء الحرب العالمية الاولى ، لذلك فان مندور يتساءل :

« لايزال البنك الأهلى الى اليوم مستمرا على خطته حتى لقد زادت كميه البنكنوت المتداولة فى الشهرين الأخيرين نحو ٢٫٠٠٠٫٠٠٠ جنيه آخرى . وهنا يصبح لنا أن نسأل الحكومة ما هو موقفها ؟ وأن نسأل وزير المالية لماذا لايستخدم حقه الثابت فى دكريتو سنه ١٨٩٨ فيقف هذا السيل الذى سيجتاح البلاد ويدمر ثروتها ويشل تجارتها ؟ » (٥)

ويستمر مندور فى الكشف عن الدور القاتل الذى يلعبه البنك الأهلى فى الحياة الاقتصاديه ، ويهاجم موافقة الحكومة عام ١٩٤٠ على مد مدة امتيازه الى ثمانيه أعوام أخرى بعد أن فشلت فى انشاء بنك مركزى مصرى ، ثم يكشف عن عدم جدوى استبدال

(٢) مجلة المجلة : العدد الخامس والعشرون : يناير ١٩٥٩ وثيقة حقوق الانسان

(٣) كتابات لم تنشر ص ١٦٦

(٤) كتابات لم تنشر ص ١٨٥.

الموظفين الأجانب بموظفين مصريين مادامت السلطة الحقيقيه لاتزال فى يد محافظ البنك الانجليزى • وهنا ينبه مندور الى ان التمصير لايعنى تشغيل موظفين مصريين بمكافات ضخمه ، لكنه يعنى انتقال النفوذ الى المصريين • وعلى أساس هذا المفهوم للتمصير طالب الحكومة ممثلة فى وزير الماليـة باتخاذ أسرع الاجراءات لمواجهة هذا الحصن الاستعمارى الخطير ••

وتحت عنوان « الاستعمار الثقافى » كتب الدكتور مندور مقالتين هامتين لم يثبتا فى الكتاب الذى نتعرض له • وكانت المقاله الاولى فى جريدة « الوفد المصرى » (٦) ، وفيها انطلق من المخطط الذى وضعه المعهد البريطانى الذى أنشأه الانجليز فى القاهرة وشجعوا الالتحاق به ، وارسال طلبته فى بعثات الى لندن دون غيرها ، ويعلن مندور أن مراجعه المواد التى يتلقاها الطلبه توضح أنها مقصورة على دراسة المفكرين الانجليز والتاريخ الانجليزى والمجتمع الانجليزى ، والمواد تدرس باللغة الانجليزيه • وأشار الى التأثير السيىء لهذا المخطط الاستعمارى الذى يعمل على انشاء جيل من المتعلمين يرتبط فكريا ووجدانيا بانجلترا ، خاصه وأن الانجليز عملوا على أن يكون للعائدين من لندن اسبقيه التعيين فى المراكز الحكومية الهامه •

ونشر مقاله الثانى فى مجلة « البعث » (٧) بعد ان زاره المستر « هايوود » مدير المعهد ليناقشه فى الاراء التى أعلنها فى مقاله السابق • ويذكر مندور ان أعصابه ثارت عندما حاول المستر هايوود ان يقنعه بأن مهمة المعهد ثقافيه فقط ، وأن للقاهرة معهدا فى لندن على غرار المعهد البريطانى • وأشار مندور فى هذا المقال الى نقطة هامه ، وهى أن انجلترا تتبع سياسة استعمارية واحدة فى كافة المجالات الاقتصادية والسياسيه والثقافيه ، فكما يحاول الانجليز فى مجال السياسة أن يوهموا المصريين بأن لهم حق الطيران على أرض انجلترا ليعطوا لأنفسهم حق الطيران على الأراضى المصرية ، يعلنون أن للقاهرة معهدا فى لندن ليتيحوا لأنفسهم فرصة انشاء معهد استعمارى فى مصر •

واذا كان الاحتلال قد عمل على افساد حياة الأمة الاقتصادية والثقافية ، فان عناصر أخرى من داخل الامة ساهمت فى ازديادهذا الفساد، وكما كشف مندور عن دور الاستعمار فى اقتصاد البلاد ، عاد ليبرز دور الرأسماليين والاقطاعيين الذين ضاعفوا حدة الازمة الاقتصادية التى يعانيها الشعب ، وهنا يظهر دور مندور الهام فى تفجير الوعى داخل عقول جماهير

(٥) كتابات لم تنشر ص ١٩٢
(٦) فى ١١ يونية سنة ١٩٤٦
(٧) فى ٤ يولية ١٩٤٦

الشعب ، فعبارة « العداله الاجتماعية » التى كان يلح فى المطالبة بها تتردد فى أغلب مقالاته ، وتصبح شعارا لجريدة « الوفد المصرى » حين رأس تحريرها• وهو يرى أن العداله الاجتماعيه لن تتحقق الا اذا تلاشت المسافة الكبيرة التى تفصل الشعب الى رأسماليين واسعى الثراء من جهة ، وجماهير عريضه تعانى من الجوع والمرض فى الجهة الأخرى • واخذ مندور يحدد خطوات تحقيق العداله الاجتماعيه ، وكان من الطبيعى أن تقابل هذه الحلول بالرفض الشديد من قبل العقول الاستغلالية ، خاصه وانه كان يلح فى المطالبة بفرض ضريبة تصاعديه ، ينبغى أن تطبق على كافه أنواع الضرائب • ومن هنا بدأ الخلاف يستفحل بينه وبين اسماعيل صدقى وحافظ عفيفى وحسين سرى وعشرات الباشوات الذين ناصبوه العداء • وأقدم مندور على حركه جريئة عندما بدأ ينشر « براويز » يثبت فيها المكافات الضخمه التى يتقاضاها الباشوات مقابل اشتراكهم فى مجالس ادارات الشركات • وبالرغم من انه لم يهاجم العناصر اليمينية المستغلة التى استطاعت ان تتسرب الى بعض المراكز الهامه فى حزب الوفد خلال فترة ما بين الحربين ، الا أن هذه العناصر احست بخطورة كتاباته ، خاصة وانه استطاع أن يجعل من نفسه « طليعه » لشباب « الطليعه الوفدية » التى تجمعت فى هذه الفترة داخل حزب الوفد وبدات تحارب التيار اليمينى المستغل • وذكر مندور فى حديث له قبل وفاته بعدة شهور انه علم أخيرا « أن بعض هؤلاء الباشوات كان يحرض الشبان الوافديين على الانفضاض من حولى • بل ومحاربتى » (٨) •

الا ان هذه الحرب فشلت تماما أمام اصرار مندور، فعاود المطالبة بفرض الضريبة التصاعديه حيث ارتفعت أصوات الاستنكار ضده ، بحجة أن طلبه هذا لايصلح تطبيقه على الأراضى الزراعيه • فهى ليست أموالا مرنه كالأموال المستثمرة فى التجارة ، وقد رد مندور على هذه الصيحات بأن أبرز جذور الحقيقة فاعلن :

« يعلم الجميع أن كثيرا من الملكيات الكبيرة لاتستند الى سند تملك مشروع ، فقد أعطيت ضياع ومنحت اقطاعيات يوم كان والى مصر يمتلك جميع الاراضى كما هو معروف فى تاريخنا » (٩) •

ثم ينتقل الى حقيقه أخرى يستمد عناصرها من الواقع الحى على الصعيدين العالمى والمحلى : « ونحن فى الحقيقة لانعرف ببلاد العالم المتمدين كافه ضرائب مباشرة لايؤخذ فيها بمبدأ التصاعد الذى يحقق العداله الاجتماعية على اصح وجه • واذا كانت

(٨) « عشرة أدباء يتحدثون » لفؤاد دوارة ص ١٩٦
(٩) كتابات لم تنشر ص ١٥٢

الأطيان الزراعية غير مرنه بحكم أنك لاتستطيع أن تزيد غلتها الا الى حد لاتعدوه بعد أن تصل فى انفاقك عليها الى درجة ما تمشيا مع القانون المعروف فى الاقتصاد بقانون « الغلة غير المناسبة » • فهناك فى اتساع تلك الأراضى اتساعا غير معقول بين يدى المالك الواحد ما يعوض هذا القانون ، ويجعل التصاعدية مبدأ عادلا مشروعا من الاثم أن نناهضه » (١٠) •

وسرعان ما ارتفع صوت صدقى باشا محاولا تحطيم هذه الآراء ، والتعبير عن وجهة نظر أصحاب رؤوس الأموال ، فأعلن أن الضرائب تدفع فى مقابل شتى الخدمات التى تؤديها الحكومة للمالك الزراعى ، وأن هذه الخدمات لاتختلف باختلاف ضخامة الملك أو قلته ، بل قد تكون أوفى أو أكثر نسبيا فى حالة المالك الصغير منها فى حالة المالك الكبير ، ثم عبر عن اشفاقه من احتمال انخفاض أثمان الأراضى الزراعية اذا طبق نظام الضريبة التصاعدية عليها • وانتهز صدقى باشا حالة قيام الحرب العالمية الثانية فى أثناء هذه المناقشات (١٩٤٤) فادعى أن زمن الحرب ليس زمن التجارب ، وعلى هذا الأساس يجب ارجاء النظر فى المطالبه بتطبيق نظام الضريبه التصاعديه • وفند الدكتور مندور هذه المزاعم عند ما حلل الأفكار التى عبر عنها اسماعيل صدقى ، ثم أعاد تحديد المفاهيم التى اعتمد عليها صدقى باشا فى رفضه لفكرة الضريبه التصاعدية • وكانت نقطة الخلاف الأولى حول مفهوم الضريبة التى عرفها مندور بأنها « مساهمة فى الحياة العامة وتبرع اجبارى من الفرد للهيئة الاجتماعية التى ينتمى اليها » (١١) • أى أن أساسها ليس الخدمة المقدمة للفرد من قبل الحكومه ، بل هى محاولة الاسهام من قبل الأفراد لتحقيق العدالة الاجتماعية ، ثم عبر عن دهشته مما ادعاه صدقى باشا بخصوص احتمال استفادة المالك الصغير من خدمات الحكومه أكثر من المالك الكبير • وتساءل « هل للمالك الصغير تشق الترع وتعبد الطرق وتحفر المصارف ويرعى الأمن ويذاد عن حياض الوطن حتى لايغتصبه معتد هو وما فيه من ثروات » (١٢) •

أما مسألة احتمال انخفاض سعر الأراضى التى أزعجت صدقى باشا عند تطبيق نظام الضريبة التصاعديه ، فقد أعلن مندور اغتباطه بهذا الاحتمال ، وعلق على هذه النقطه فذكر أن من مصلحة الشعب الا ينخفض ثمن الاراضى فحسب ، بل ان تنخفض أيضا أثمان كل شىء ، فهذا يعنى رفع قيمه النقود ، ومحاربة الغلاء فى كافة مظاهره ، ثم فند حجه صدقى باشا الخاصة بارجاء النظر فى هذا المطلب لان زمن الحرب ليس زمن التجارب ، فاعلن أن هذا الزمن يتيح للمشرع استخدام سلطته لفرض الضرائب حتى يحفظ توازن الامه التى تضطرب أحوالها فى فترات الحروب ••

كانت نشأة فئه كبيرة من العصاميين فى مصر من مظاهر الاضطراب فى حياتها ، فتحركات جيوش الحلفاء داخل البلاد أفسحت المجال للثراء السريع غير المشروع أمام الوصوليين ونهازى الفرص الذين عملوا فى خدمة هذه الجيوش ، وقد أتاح قلق المواطنين وتوترهم الذى يصاحب اختفاء السلع وظهورها لذوى النفوس الضعيفة فرصه التلاعب فى الأسعار ، ونشأة هذه الفئة من « محدثى النعمه » التى تعمل على انخفاض المستوى الخلقى بعد فترات الحروب • فوجود المال فجأة بين يديها يتيح لها فرصه تصريف احساسها الحاد بالنقص بواسطة صرف مئات الجنيهات على البغايا فى الحانات التى انتشرت بشكل مؤسف بعد الحرب العالميه الثانية • وتنبه الدكتور مندور لخطورة هذه الفئة فأخذ يبرز حقيقتها فى العديد من مقالاته ، فنفى عنهم صفات الذكاء والفهم العميق التى ينسبونها لأنفسهم ، وقال انهم مجرد « صعاليك ليس فى عقولهم فكر ولا فى قلوبهم ضمير • ينثرون المال كل صوب فى قحة تنفر منها النفس ، لا أستطيع الا أن أحكم بأنهم لايملكون من مواهب غير الدجل والنصب والاحتيال •• وتلك طائفه تجمع الانسانية الرشيدة على احتقارها ورد عدوانها » (١٣)

وكما طالب مندور الدولة بأن تتدخل لحماية جماهير الشعب ، وباستخلاص حقوق الفقراء من الأثرياء ، فقد طالبها كذلك باصدار تشريع يثقل هؤلاء « العصاميين » بالضرائب ، فثراؤهم المفاجىء كان على حساب الشعب ، فلا عجب اذن اذا عادت هذه الأموال لأصحابها الحقيقيين •

لقد أدرك مندور كما أدرك الكثير من مثقفى هذه الفترة أن آفة الأمة تتمثل فى الاحتلال وانعدام العداله الاجتماعية •• لكن أهمية الدور الذى قام به يكمن فى أنه لم يطالب بالاستقلال وتحقيق العداله الاجتماعية فحسب ، بل جسد معنى الاحتلال عندما أبرز دور البنك الاهلى فى اقتصاد البلاد ودور المعهد البريطانى فى ثقافة الأمه • وعندما تعرض لمشكلة العداله الاجتماعية ، لم يشر الى وجود الطبقة المستغله فقط ، بل أوجد الحلول التى تحقق تلاشى المسافة الواسعة التى تفصل بين

(١٠) كتابات لم تنشر ص ١٥٣ •
(١١) كتابات لم تنشر ص ١٥٨ •
(١٢) كتابات لم تنشر ص ١٥٨ •

(١٣) كتابات لم تنشر ص ٥٦ •

طبقتي الشعب • من هنـــا كانت خطورة مندور وأهميتـــه ، فهو لم ينادِ بالشـــعارات ، بل ألح في المطالبة بتطبيق الحلول التي تحقق هذه الشعارات •• كما أنه عمل على ربط القارئ بالقضايا التي يتحدث عنها • ومنهجه في هذا هو أن يلتقط خيوط المشكلة التي يتعرض لها من الحياة اليومية التي يعيشها الفرد العادي ، ويأخذ في التعمق بها حتى يبرز جذورها الحقيقية ، ثم يطالب بالحلول التي تحقق القضاء على هذه المشـــكلة • وهو يستعين بأسلوب امتاز بالعنف في هذه الفترة لكي يفجر الوعي والادراك والثورة في أعماق القراء •

ونظرة الى تطور الأوضـــاع الثقافية في مصر ستبرز لنا أهمية دور مندور بصورة أدق • فاذا عدنا الى الرعيل الأول من مثقفي مصر الحديثة ، أمثال رفاعة الطهطاوي وجمـــال الدين الافغـــاني ويعقوب صنوع ، نجد ارتباطهم الوثيق بالقضايا الوطنية عامة وحقوق الشعب بوجه خاص • وما أن اندلعت الثورة العرابية حتى ظهر المثقفون في الطليعة الأمامية فتطالعنا أسماء عبدالله النديم ومحمد عبده ومحمود سامي البارودي • ومع فشل الثورة ومجيء القـوات الانجليزية بدأت الروح الوطنيـــة تكمن كمونا مؤقتا ، وبدأت الأمة تبحث عن شخصيتها وذاتيتها • ومن هنا بدأت مناقشات المثقفين حول انتماء مصر : ألفرعونيـــة أم للعربيـــة ؟ ! ومدى صلاحية اللغة العربيـــة للتعبير عن روح العصر ، ومدى تأثر الشخصية المصرية بالأفكار والمنـــاهج الواردة من الغرب ، ومن الطبيعي أن تثـــار هذه القضايا الهامة في فترات الانتقال الحضاري ، لكن القضية الأهم كانت تتمثل في المطالبة بالاســـتقلال الكامل • وهذا لايعني أن المثقفين أهملوا قضـــية الاستقلال • فهناك من وضع حياته لخدمتها مثل مصطفى كامل ومحمد فريد • لكن الاهتمام الكبير بالقضايا الأخرى أثر تأثيرا نسبيا في عدم تركيز المثقفين على القضية الأساسية عند الشعب ، وهي قضية الاستقلال • وما أن انتهت الحرب العالميـــة الأولى حتى كانت نفوس الجماهير مهيأة للثـــورة نتيجة للاستغلال الشـــديد الذي لاقته على أيدي القوات الأجنبية عندما ساقت قرابة مليـــون فلاح لخدمتها ، ونتيجة لتغلغل المصـــالح الأجنبية في البلاد في ادارات البلاد • وعرف الشعب كيف يحدد شطري معادلة خطيرة انطلقت من أفواه الجماهير التي أخذت تنادي « الاستقلال التـــام أو الموت الزؤام » • وبينما نجح الشعب في توحيد صفوفه والانصهار الكامل في بوتقة الثورة — كان الكادر السياسي الذي يمثل الجماهير يسير نحو التصدع الذي ظهرت أعراضه عام ١٩٢١ عندما نشب النزاع بين سعد زغلول وعدلي يكن حول أحقية كل منهما في رئاسة الوفد المصري الذي سيفاوض الانجليز • واستمر تصدع الجبهة السياسية ، فأخذ الوفد في التمزق حيث انفصلـــت عنه عدة أحـــزاب بدأت تهاجمه ، واستمرت أيضا اهتمـــامات المثقفين حول اللغة والتجديد وأصل مصر • ومرت البلاد بأزمة اقتصادية جديدة في أثنـــاء الحرب العالمية الثانية ، بسبب استغلال جيوش الاحتلال لاقتصاديات البـــلاد بكافة الطرق • وكان لانعدام القيادة الثـــورية في ميدان السياسة والثقافة أكبر الأثر في خمود الروح الثورية في جماهير الشعب خمودا مؤقتـــا • وقد سجل المؤرخ عبد الرحمن الرافعي حالة مصر بعد الحرب العالمية الثانية فقال :

« وظهرت الامة متراخية متخاذلة ، فالطبقـــات الممتازة تؤثر الراحة وتستنيم الى مهاد الدعة ، فلم تشترك اشتراكا فعليا في الجهاد ، واقتصرت طوائف الشعب في الجملة على ابداء التمنيات والاعراب بالقول عن المطالبة بالجلاء ووحدة مصر والسودان ، وأبت أغلبيتها أن تســـاهم بنصيب فعلي في الجهـــاد والتضحيات ، حتى التضحية المالية » (١٤) •

ان معرفة هذه الظروف توضح لنا خطورة كتابات مندور في تلك الفترة وأهمية كلماته العنيفة عندما يعلن « بئس مواطن يستحوذ على قلبه اليأس • بئس مواطن يغطي يأسه بتعال حقير ، الوطن ملك لنـــا جميعا ، كما كان ملكا لآبائنا وكما ســـيكون ملكا لابنائنا » (١٥) •

لقد تمثلت الحركة الوطنية بعد الحرب العالمية الثانيـــة في ثلاث جبهات : الأولى هي « اللجنـــة الوطنية للعمال والطلبة » وقد طالبت هذه اللجنة بالعدالة الاجتماعية الى جانب مطالبتها بالاستقلال التام ، ويشير الدكتور محمد أنيس اشارة هامة الى نقص خطير في دور هذه اللجنة فيقول :

« ان نشاطها كان مقصورا على المدن حتى تسميتها بلجنة الطلبة والعمال كان يعني استبعاد الفلاحين عن نشاطها ، وفي مصر الفلاحون هم جيش الثورة الوطنية كما رأينا في ثورة ١٨٨٢ وثورة ١٩١٩ •• غير أن أخطر نواحي الضـــعف في هذه القيـــادة الشعبية الجديدة كان يتمثل في انقسامها وتعدد اتجاهات قياداتها والخلافات الثانوية داخل الاتجاه الشعبي العام لهذه القيادة » (١٦) •

وعلى كل حال فهذه اللجنة لم تستمر أكثر من عدة شهور •

والجبهة الثانية كانت تتمثل في الطليعة الوفدية، وهي تيار من التيارات العديدة التي كانت تتصارع

(١٤) « في أعقاب الحركة الوطنية » لعبد الرحمن الرافعي جـ ٣ ص ١٥٥ •

(١٥) « كتابات لم تنشر » ص ٧٥

(١٦) مجلة « الكاتب » العدد ٥٥ : أكتوبر ١٩٦٥ : دراسة في المجتمع المصري •

داخل حزب الوفد ، ولم تؤثر الطليعة الوفدية تأثيرا كبيرا فى الجماهير نظرا لجهودها المشتتة فى الصراع مع التيارات الأخرى داخل الحزب ، وكانت جريدة « الوفد المصرى » التى يرأس تحريرها الدكتور مندور هى مكان تجمع هذه الطليعة • والجبهة الثالثه تتمثل فى قله من الشبان الذين أدركوا أن الانجليز لن يخرجوا الا بالوسيله التى دخلوا بها ، وعلى أساس هذا الفهم قاموا بالاغتيالات التى انتهت بمجرد القبض عليهم • أما الدكتور مندور فقد كان مختلفا عن بقيه الاتجاهات ، فهو الى جانب الوضوح الذى كان يرى به الواقع بمشاكله المتشابكه ـ اكتشف أيضا الحلول التى تقضى على جذور هذه المشكلات • لقد أيقن مندور « أن البؤس ذاته لايحرك الشعوب ، وانما يحركها أن تفطن الى ما هى فيه من بؤس » (١٧) • ولم يكن ابراز الحقيقه للجماهير هو هدف مندور فحسب ، بل طالب كذلك كل من يمسك القلم بالعمل على تنبيه الشعب الى الفساد الذى يعتمل فى جوانب الأمة ، فمعرفة الحقيقة المؤسفة هى الخطوة الأولى للثورة عليها • ولعل دور المفكر فى الثورة من القضايا المحوريه التى ظل الدكتور مندور يعالجها طوال حياته ، فقد كتب قبل وفاته بخمسة أعوام يقول :

« اعترف فى صدق أن هذه القضيه قد كانت ولا تزال من مشاغل حياتى الفكريه الكبرى التى عرضتها على الكثير مما قرأت فى الآداب والفنون والفلسفات ومذاهب السياسة والاجتماع » (١٨) لكن ايمان مندور ظل قائما بأهميله دور المثقف ، خاصه فى المجتمعات المتخلفه • وهو يستشهد بالدور الكبير الذى قام به المثقفون فى تفجير الثورة الفرنسية ، بل وقيادتها وكذلك بدورهم فى القضاء على القيصرية الروسية •

وكما وجه مندور نظر الأمة الى خطورة المعهد البريطانى على ثقافه الأمة ، يعود فيبرز الأسباب القائمة داخل الأمة والتى تعمل على عدم توافر المثقفين الكاملين الذين تقع عليهم مهمة تنبيه الشعب الى ما هو فيه من بؤس • ويخلص مندور الى أن الظروف الاقتصاديه السيئة تصرف الفئات التى يتركز فيها الأمل عن تحصيل الثقافه • ويقصد بهذه الفئات ، المدرسين وموظفى الدواوين الذين يصرفون جل تفكيرهم فى همومهم الماديه فيبتعدون بالتالى عن الاهتمام بتحصيل الثقافه العامة ، بل وتبعدهم أيضا عن ثقافتهم المهنية الخاصه ، فلا يلبث الواحد منهم حتى تجف نفسه ويتقوقع على ذاته ويطغى الكسل والخمول على حياته فيبتعد عن المجتمع •

واذا كانت الأزمه الاقتصاديه هى أحد جذور مشكله عدم وجود مثقفين كاملين • فان النظم التعليميه لها أيضا يد طولى فى ازدياد حدة هذه المشكلة • فالطالب ـ فى رأى مندور ـ يتخرج متعلما وليس مثقفا • فالعلوم التى يتلقاها لاتتفاعل داخل ذاته لتشكل رؤيته للحياة ، لكنه يعامل العلوم كودائع يردها لورقه الاجابه آخر العام • ولا يرجع مندور العيب فى هذا الى الطلب بقدر ما يرجعه الى الأستاذ ، فهو يعتقد أنه كلما كان المدرس متشبعا بمادته ، متمكنا منها كلما ربط الطلبه بها ودفعهم الى الاستزادة منها • ويثبت مندور ملاحظه هامة على الكثير من الأساتذة وكبار المفكرين ، وهى أن كتاباتهم لاتصدر عن فلسفة محددة ، فربما وجد القارىء جمالا ومتعة فى قراءتها لكنه نادرا ما يعثر وراءها على روح عامه وفلسفة جامعة تصلح لأن يستعين بها فى اتخاذ موقف ازاء المشكلات العديدة التى يقابلها فى الحياة • وبهذا ينفصل الفكر عن الواقع ، فلا تصبح له أهمية كبيرة •• وقد نبه مندور الى عدم جدوى مناقشات المثقفين حول المسائل الجزئيه التى تصرفهم عن قضايا الوطن الأساسية • فمثل المناقشات التى تتخذ من مادية الغرب وروحيه الشرق مادة لها تفسد الحياة الفكرية عن جهل •• « والمشكلة الحقيقيه ليست مشكلة ثقافه الشرق وثقافة الغرب وانما هى مشكله الثقافة أو الجهل •• هناك ثقافة انسانية موحدة نشأت فى الشرق ، ثم انتقلت الى الغرب الذى احتضنها دون أن يستنكف من صدورها من غيره • ثم نأتى اليوم نحن الحمقى فنجادل جدلا عميقا فى وجوب استردادها منه أو رفضها » (١٩) •

لقد أعجب مندور بآراء المفكر الفرنسى « جورج ديهامل » لما امتاز به من دقة فى التفكير وانسانية فى الاتجاه • وقد آمن معه بضخامة المسئولية التى يجب على المثقف أن يضطلع بها • ولعل الكلمات التى كتبها محللا فيها طريقه هذا المفكر الفرنسى فى الكتابه هى خير ما ينطبق على أسلوب مندور أيضا : « فالجملة عنده طويلة متداخلة ، كثيرة القيود والاعتراضات ، رغم تملكه للفكرة ولطرق الاداء تملكا رائعا ، وسبب ذلك هو أنه لايرى الأشياء فى خطوط مستقيمة ، بل يمتد بصره الى خفاياها فيحاول أن يحمل جملة على تصوير كل ما فى الواقع المادى والعقلى من تعاريج وظلال • وهو من الدقة بحيث لاتأتيه الفكرة مطلقة ، بل حبيسة طائفه من الملابسات والحدود يحرص على التعبير عنها » (٢٠) •

(١٧) كتابات لم تنشر ص ٨٤

(١٨) مجلة الاداب البيروتية : يناير سنة ١٩٦٠ : ثورة الادب وأدب الثورة •

(١٩) « كتابات لم تنشر » ص ٧٤ ، ٧٥

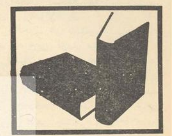
(٢٠) مقدمة د • مندور لترجمة دفاع عن الادب لجورج ديهاميل ص ٥ •



LANGUAGE, MEANING, and PERSONS
by
Banerjle, Nickunja Vihari.
(Allen & Unwin, London, 1963, p. 173.)

اللغـة والمعنى والاشخاص

تأليف نيكونجا فيهارى بانيرجى
عرض فتحى فوده



لاحياد فى الفكر . وهكذا شأن الفلسفة فما من قضية تعطى الا والفكر الفلسفى إما معها ،واما ضدها ايجابا أو سلبا . ولما كتب على الفكر ان يكون هو الحوار الأبدى ، فقد كان على الفلسفة ان تملأ الوجود جدلا .

ولهذا ، يعتلج فى قلب القرن العشرين الكثير من المسائل الفلسفية . روحية أو مادية ، مثاليه او وضعية ، ووجوديه ، ولغويه ، وشخصية ، والكل فى تناحر ، وكتحولات ، الليل والنهار ، لايستقر مذهب ، عاما ، او تستكين فكرة او وجهة نظر فلسفية ، كلية .

بيد أن ما يسم الكثير من الاتجاهات الجدلية الفلسفية هو تلك المناقشـات التى تدور حول الاتجاهات ، التحليلية .. ومنها «التحليل اللغوى» الذى يبغى أصحابه أن يقصروا عمل الفلسفه على توضيح الأفكار توضـيحا منطقيا ، كما يقـول فيتجنشتين ، او ان تكون الفلسفة مجرد تحليلات للتركيبات اللغوية . وتحليلها ، أيضا ، منطقيا . يعنى ، أن يختبروا الألفاظ والعبـارات التى يستخدمها الناس ، فى حياتهم العاديه . وكذلـك العبارات والجمل التى يستخدمها العلماء . فاما ان يكون لها أساس من الصحة ، واما ان تصبح من الكلام الفارغ . والذى لاطائل تحته .

ومن هذا الاتجاه «التحليلى للغة» تسير دراسات لاحصر لها فى أوروبا وامريكا . وضد هذا الاتجاه ـ ايضا ـ تتعالى أصوات عديدة ، تخشى على الفلسفة من الضياع . تخشى على الانسان . ومن هـذه الأصوات العديدة ، صوت من الشرق . آثر صاحبه أن يطبعه فى لندن وينشره وهو أستاذ الفلسفة فى جامعه دلهى . الف الكتاب ـ الذى تقدمه الآن ـ وغرضه حماية الفلسفة من الانزلاق فى نهـاية عملها الى صحراء التحليل اللغوى . وحماية الفلسفة من الانسياق وراء اتجاه « التحليل اللغوى » ، فتفقد بذلك طابعها الأصيل ، وتموت الرؤية الفلسفية وينطمس الشخص الانسانى ، ومن اجل هذا الغرض كتب المؤلف كتابه ، ومنبها الى « أنه فى البحوث الفلسفيه ينبغى على التحليل اللغوى ان يفسح المجال ـ مهما كانت ضرورته واهميته ـ للرؤية الفلسفية» (ص ١٠) .

وهذا ما يمكن فقط عن طريق انتباه الفلسفه الى شخصيتها الجوهريه وادراك أن مهمتها الاساسية هى الاهتمام بالموقف الانسانى ، وكيف يحيا حياة حرة . يحيا ككائن انسانى متميز . ويكون اذن ، الانسان ، هو مع الفلسفة ، وفيها ـ مركز الكون وبالتالى هو نسيج الجدل ، وغرضه .

وعلى هذا الاعتبار يفسح المؤلف ، مكانا ،جيدا ، لميتافيزيقا الانسان . بعد أن مهد ، لذلك ،فى كتابه الأول . والذى عنونه «فيما يختص بالفهم الانسانى» Concerning Human Understanding

والميتافيزيقا التى يفهمها هو « لاتختلف عن الميتافيزيقا التى غرقت فى مستنقع المدركات المجردة » (ص ٩) والتى ابتعدت كثيرا عن تلاصقها مع الانسان الشخص · وجف تلامسها مع الموجود البشرى الحى · ولهذا يرى المؤلف أن كثيرا مما قيل عنه « فلسفة » ليس فلسفة على الاطلاق · لأنه لايهتم بالشخص كمركز الثقل فى الوجود ·

لهذا ، يرتكز الكتاب ، ويقوم ، مع الشخص : الشخص — الذى — مع — الآخرين · وليس الشخص المنفرد · ولا المتفرد · ليس « أنا » فحسب · بل أنا مع الآخرين · والتى تساوى نحن · يعنى ماعادت توجد أنيات (جمع أنا) منفصلة ، كل فى ، وعلى حدة ، بل الذى يوجد فقط فى عالم الشخص هو « أنا مع الآخرين = نحن » وهذا المفهوم ، الذى يقدمه المؤلف ، هو الذى يسميه بـ « عالم الشخص » Realm of Personal

ويمكن ترجمته بـ « العالم الشخص » حيث لايكون انفصال بين الشخص والعالم ·

— ٢ —

اذن ، فالكتاب ، محوره هذا المفهوم ، انا مع الاخرين = نحن · فالقسم الأول عنوانه « الخلفية النظرية » · وغرضها ان تكشف عن هذا المفهوم · وبه نحصل على مفتاح الكتاب · فيرى المؤلف أن « أنا مع الآخرين I with Others = We » والذى يتعارض مع مفهوم « أنا والآخرين I and Others » هو المقدمة الاساسية والجوهرية للفكر · والتى تكشفها الرؤية الفلسفية ، على الخصوص · والانتباه لهذا ، يسميه المؤلف « انتباها ترانسندنتاليا » Transcendental Awareness يعنى انتباها يفترض فى كل معرفة · ويستلزم لتحصيلها · وهذا التصور — فى رأينا — يتشابه مع وحدة الفهم الترانسندنتالية Transcendental Apperception · التى قال بها « كانط » من قبل مع اختلاف · فكانط قد أكد ان المعرفة الموضوعيه ، مستحيل ادراكها دون افتراض العارف الموحد (بكسر الحاء) الذى يربط ويوحد المدركات المتتابعة للموضوع — موضوع المعرفة — داخل خبرة موحدة (بفتح الحاء) ولاشىء يعرف عن هذا العارف ، أو الذات العارفة اكثر من أنه توجد ذات ، لتعطى خبرة ، سماتها هى التى ندركها ، ونمتلكها · بيد أن مفهوم المؤلف عن الانتباه الترانسندنتالى يتجاوز هذه الوحدة ، المحددة للذات . لانه — كما يرى — ليست « أنا » مجرد ذات موحدة ، مفترضة ، بل « أنا » هى كل العالم الشخص ما دام لا يوجد تفرد أو انفراد لـ : «أنا» فحسب · بل ، ما يفترض هو : « نحن » · و « نحن » هذه ليست مجرد أنا ، والآخرين I and Others بل هى : أنا مع الآخرين I with Others

واستعمال «نحن» يدرك منه أن الافراد (ويعنى بهم الأشخاص) هم أساسا ، وجوهريا ، واحد مع الكل ، حيث لايمتلك أحد ، منهم أى حقيقة واقعيه له ، منفصلة عن هذا الاساس · فالمرء (الشخص) هو أساسا ، متكامل مع آخرين فى عالم الشخص · ومن أجل هذا يربط المؤلف مفهوم « الشخص » مع مفهوم الوعى أو الذات المتصلة مع الآخرين · وكم أعتقد خطأ أن «انا » هى المعطى النهائى ، وذلك لان مولدنا البيولوجى بث فينا هذا التعبير الضيق المحدد ، والانانية « أنا » .

وفى القسم الثانى ، يربط المؤلف « نحن » — عالم الشخص — مع « الخيال ، والزمان ، وخطة الفعل » · وهذا هو عنوان ذلك القسم · وفيه وجدنا مفاهيم جديدة غير مستعمله من قبل · فكلها حقا — الخيال ، والزمان ، وخطة الفعل — ينبثق تمايزها ليس من « أنا والآخرين » ، بل من «أنا مع الآخرين » · والخيال هو نشاط الذهن ، وموضوعه الزمان ، ويعطى للزمان مفهوما جديدا · فالزمان ثلاثى « قبل — الآن — بعد » يعنى : ماض ، حاضر ، مستقبل · بيد أن قبل — والان (الماضى والحاضر) هما مقولتان مكانيتان ، فلهما محتوى · وهذا المحتوى مكانى ، رغم ما لهما من صبغة مكانية . بينما تبقى « بعد » (أى المستقبل) هى الوحيدة التى ليست لها سمة مكانيه · فالمستقبل ليس له محتوى يمكن ان يدرك · أو يعين · كمدينه ، غير مغلقة · يمكن أن تعطى ، بلا تعيين او تحديد ، حتى تفتح او تنكشف ، فيصير لها تعيين · اذن ، فـ « بعد » هى الزمان الخالص ، بلا انتهاء ، متمايزة من زمان « قبل » و «الآن» · واللتان هما الحالتان المتسمتان ، بالزمانيه للمكانية ، ان جاز لنا استخدام هذا التعبير ، فهما ليستا « زمانا » فى ذواتهما · ومحتوى الـ «بعد» هذا ، كزمان خالص ، هو خطة شامله ، وعاملية للفعل · هذه الخطة هى التى اتجهت اليها الكائنات الانسانية عبر التاريخ · وبصرف النظر عن اختلافاتهم · بل ان هذه الفكرة لـ « خطة العمل » منبثقة من التاريخ ذاته · والذى يمكن ان يميز على أنه عمليات مستمرة ، متصلة ، لخطة الفعل ، والتى تقوم بها الكائنات الانسانية ، الواحد مع الكل (ص٥٦) المتجهة ، أبدا الى ·· المنسوجة ، دواما ، من «بعد» ، الامكانية التى تقبل الانفتاح · وهى خطة تمتلك مصدرها (فى — من « نحن ») · وهى أساس كل حب · وفهم · وتعاطف وجاذبيه مع الآخرين ·

وفى ثنايا القسم الثالث ، نجد ان « اللغة ، والزمان والمعنى » هى المسائل الاساسية . ويكشفها المؤلف من نفس المصدر · انا مع الآخرين · فاللغة

هى الأداة المستعملة بين الأشخاص . فالأشخاص المكونون لـ « نحن » هم الذين يميزون بين المعنى والحقيقه في اللغه . وهذا الـ « نحن » أو « عالم الشخص » هو الذى يحذف : اللا معنى كمفهوم منتحل ، فعالم الشخص هو الغرض الأول ، أو المسلمة الأولى لكل فهم ، ولكل معنى . وبما انه عالم حقيقى موجود ، فالاتصال بين الأشخاص حقيقى ، وموجود ، وعلى اختلاف صوره واشكاله ودرجاته . ومعناه معه . وانتفاء المعنى عنه ، ومنه هو المزيف . ولكى ندرك ذلك ، علينا أن نكون أحرارا من « الفرديه » التى تكبلنا ، ومن الانانية التى تلفنا ، انانية العواطف ، الانفصاليه ،والسلبيه والتى تتسم ، باستمرار ، وتفصل الجنس البشرى.

وفى هذا القسم ، أيضا ، نجد الدفاع عن الرؤية الفلسفيه التى تنتظم فى مجال لاينتظم فيه التحليل اللغوى . ولا يقوى .

وفى القسم الرابع : المعنى ، والأشخاص ..وهو الموضوع الذى يؤكد على الصفة الجوهريه للفلسفة. فالفلسفه ، ماهيتها ، « تمركز الانسان للكون » . والانسان باعتباره شخصا ، وليس محض انسان . وكونه شخصا وليس مجرد فرد أو عدد . وكونه متمايزا ، وليس حلقه هامدة فى سلسلة باردة . وكونه أنا — بالذات — وليس نحن السطحية الجوفاء ، من كل تعيين .

وأخيرا ، القسم الخامس : وفيه يتحدث المؤلف عن : التحرر الانسانى . وان كنا نرى انمسالة التحرر الانسانى (ونقصد بها تحرر الانسان مما يعلق به من أدران الفرديه ، مادية أو غير مادية) ليست بالمسألة الجديدة كل الجدة . فهى هندية الأصل ، عالجها وعاناها المفكرون الهنود من قبل . بيد أن قدماء الهنود أخذوها كتحرر يحدث عن طريق الفرد كفرد . وذلك بالبحث عن نفسه كوعى . متمايزة فقط عن موضوع مادى يواجهه الفرد ، خلال ضبط النفس ، وكبت العواطف ، ووأد الرغبات التى من شأنها أن الانسان يمكن ان يكون عبدا لها ، وللعالم المادى الذى يعلق بها . أما مؤلفنا — وهو هندى — فيعتقد أن «الفردية» وهم ، وأن هذا التحرر يأتى ، فقط ، عندما ندرك أنالمرء هو ، أساسا ، متكامل مع آخرين — فى عالم الشخص . وعلى الفلسفه ، وحدها مهمه اضاءة الطريق للخروج من سحر التحليل اللغوى . الطريق التى انسقنا اليها ، والتى ابعدتنا عن التوحد مع كينونتنا من حيث : انا مع آخرين = اشخاصا متمايزين . وليس فقط مع ركام من أفراد يقال عنهم : كتله . أو حجر من أناس . وعلى الفلسفة وحدها — مع هذه الرؤية الفلسفية الاصيلة لـ : انا مع آخرين — ان تغزلنا مع الحب ، تقذفنا فيه ، تجعلنا نغتسل فى محتواه . الحب « نحو — مع — آخرين » .

— ٣ —

هذا اذن هو الكتاب . ومن النقط المهمة فيه : التقليل من غلواء الأهمية المطلقة المعطاة للغه ، واصرار المؤلف — بأسباب معقولة الى حد كبير — على أن المسائل الفلسفية ، والاسئله التى تنكشف منها ، لايمكن ان تحل ، فقط ، عن طريق تحليل اللغه . هذا لايعنى سلب كل قيمة يمكن أن تعطى لهذا التحليل ، بل التقليل من غلوائه فحسب .

ومن اجل هذا تأتى النقطة الثانية المهمة فى هذا الكتاب . وهى عدم اعتبار التحليل اللغوى فلسفه . بل ينبغى ان ينظر اليه على أنه تحليل فحسب . فعلى أساس القيمة التى للشخص ، لايمكن أن يكون التحليل اللغوى فلسفة ، من حيث هى رؤيه خصبه ، أو انتباه ترانسندنتالى . فالشخص هو أبو الكلمة : خالقها ، وهو المستمر فى الحوار معها ، أبدا ، هى الثنائيه (الشخص والكلمة) التى لاتنفك ، وما كان لأحدهما ان يسحر الآخر فيسلبه ، أو يستعبده . والتحليل اللغوى كاد ، حقا ، ان يسلب الشخص — ابا الكلمه ، وصاحب الرؤية الفلسفيه ، ومركز الحوار والكون — كل ما له من كينونه . ولهذا ، فعلى الفلسفة أن تسعى من جديد مقيمة هذه الرؤية الأصيله ، ومهمتها الاساسية ، حيث تدعم كل هذا لا بالانسياق وراء ماخلقته . والا لاجترت ذاتها . وأصابها الانحلال . ثم الفناء .

ونحن ، نتفق مع المؤلف فى كثير من المسائل والقضايا ، فيجب حقا ان نتخطى الانا الملفوفه على ذاتها ، الأنا التى أحاب بها الله على موسى ، فى سفر الخروج : « أنا هو الذى أنا » . وكذلك علينا أن نخرج من الأنا الديكارتية المتقوقعه فى : « أنا أفكر أنا موجود » ، والتى عشنا بها وفيها زمنا . والتى لفتنا على انفسنا . وعشنا فى جوهرها المفكر البسيط ، فالكائن البشرى حقا فكر . بيد ان الفكر لم يعد مسجونا فى دائرة « انا افكر » . والا لصرنا جزئيات منفصلة لاتنفع فى مجتمع نقيمه . بل أصبح الفكر فى « ومع آخرين » وعلينا اذن أن ندع الفكر معنا يعيش فى « نفكر » Cogitatum لايعيش فى انا أفكر Cogito وحدها .

أقول ذلك كله حتى اعطى لمفهوم « أنا مع آخرين» الذى ساقه المؤلف ، اضواء وقيمة أكثر . وحتى يمكن أن نتواصل . فأنا أتحدث الآن مع آخرين . هم من يقرأ الآن . ولا انقطاع بينى أنا وبين الـ « آخرين » فأنا أكون مع ، وهم يتحققون فى ذاتى أنا ، وهذا هو الامتزاج الحقيقى . أو بتعبير المؤلف صاحب الكتاب : « العالم الشخص » .

ونتفق ، أيضا ، مع المؤلف صاحب الكتاب ، فيما أتى به فى الفصل الخامس • فالتحررالانسانى ينبغى أن يبحث فى اتجاه ينتصر على عواطف المرء • تلك العواطف اللزجه • واللينة • والتى تتميع تبعا للظروف ، وكذلك الأنانيه الفردية • فلا شك ان الانسان مع العواطف ساقط فى هوة التميع ، منساق • خاضع لايرى • وكلما ساد الشخص على نزعاته الفردية ، وتغلب على أنانيته ، وخرج عن مجرد التحاقه بنفسه ، أمكنه أن يتصل ، وامكن « للانا » ان تستحيل الى : أنا ــ أنت • وهذا يمكن ، فقط ، بفعل الحب ، فعن طريق الحب (وبه ، وفيه) يمكن للانسان ان يتصل بالآخرين ، الانسان الشخص ذو القيمه المفردة •

وأمور كثيرة لم نتفق حولها • فالمؤلف أراد أن يقيم نظاما للفلسفه يتجه به الى الشخص كلية • فهل نجح المؤلف ، تماما ، فى عمله هذا ؟ • هذا ما لا نتفق فيه معه • فهو، مثلا ، قد بدأ وكأنه مسلم بما سماه خزى او فضيحة الميتافيزيقا التقليدية • دون تعريف ما تعنيه كلمه الميتافيزيقا التقليدية على وجه التحديد • الا عبارات مثل التى ابتعدت عن الانسان ، المجردة •• الخ •• وقد اعطانا هذا الانطباع فى بدايات مناقشته واكثر من هذا • فالأسئلة المثارة ، والتى وجدت حلولها ، فى المطلق أو الله ، قد وافق المؤلف عليها جميعا ، وبدا وكأنما يرتد بنا الى المثاليين الجدد ، أو الروحانيين الذين لاينفضون أبدا • وكذلك الحجج التى ساقها ضد من يعارضون النزوع الى الله ، هى حجج ضعيفه • وبالمثل فقد وافق المؤلف على ان مشكلات الحق والباطل يمكن ان تحل ، ببساطة ، بالرجوع الى مبدأ التحقق ، والتثبت من الاشياء • فى حين كان عليه أن يتحقق من هذا المبدأ ، أولا • والا انزلق الى المحللين اللغويين أنفسهم • فكثيرا ماظهر انه مبدأ ادعائى اكثر منه محكا لذلك ... ثم يقول المؤلف أن ماقد أخذ فى وقت ما على أنه باطل، أو حق ، عن طريق فيلسوف أو آخر ، قد يعتبر فى وقت آخر غير ماكان عليه أولا • ولذلك علينا ان نتحقق ، ونتثبت ، فقد يبدو أن ما أخذ ليكون رؤية فى مسأله ما ، لايعنى اكثر من أنه كان كلمة مبجلة واسما آخر لما نسميه « الوهم » (٩٧) • وكان عليه ألا يستخدم كلمه « الوهم » ، فقد استخدمها ، مرة أخرى ، حينما لم يوضح كيف ينتقل الانسان من فرد الى شخص • فقال بأن احساسنا بالفردية ، منبثق من مولدنا البيولوجى، كتميز الوحدات فى الزمان • ويسمى هذا الاحساس « وهما » • وهذا الاستعمال ، فى المرتين ، لكلمة «وهم» هو الذى دعا المحللين اللغويين لادعاء أن كثيرا من مشاكل الفلسفه هو محض كلام فارغ أو استعمال خاطىء للغة ، لأنه كيف يكون شىء يقوم على واقع ، وهما ؟

ولم يوضح لنا المؤلف ، تماما ، كيف ان « أنا مع الآخرين » تتمايز عن « أنا والآخرين » • ربما نفهم الآن ، ان الاولى منهما فيها اتحاد ، والاخرى بها انفصال ، لكن كيف يكون ذلك وكلتاهما فيها ربط ؟ والربط فيه وصل واتصال وان كان فيه تميز فهو على درجات • وهذا ما نقبله ، وفى مفهوم «نحن» ، تكون «الفردية» منهزمه «بالشخصيه » فهل قصد المؤلف بـ «أنا» أن تكون « انا »ككائن متوحد ، متفرد ، بينما هى معروفه لتكون متكاملة مع آخرين ؟ فهى اما هــذا واما ذاك • وان ابتغى المؤلف ان يحذف انفصالنا تماما ، يعنى أراد الاتحاد الكامل بين «أنا مع آخرين » اذن فلا مجال للحديث عن « نحن » فى صيغة الجمع • ونرتد الى مثل قول الحلاج : « أنا من أهوى ، ومن أهوى أنا » ، وان لم يكن كذلكفستبقى الفرديات فىقلب«نحن» ومن ثم لاتعادل كلمة نحن ــ ذات الاطماس الحقيقى للانيات ــ كلمه انا مع آخرين •

وان أراد المؤلف أن يرينا الطريق الى هذهالوحدة عن طريق الحب ، فقد تناسى ان من وشائجونسائج الحب « الانانية » بل تختلف الرغبات التى حذرنا منها المؤلف • والا كيف نتصور حبا ليس به : أنانية ، امتلاك ، عدوان •• الخ • ومقابلات هذه الكلمات صحيح أيضا فى الحب •

بيد أننا لاندين المؤلف ، كثيرا ، على اصراره على علاقة الشخص به ، ومع الآخرين • وكما حاول ان يسوقها لنا • فهذا الاتجاه يمثل رد فعل طبيعيا ضد تأثيرات هيوم الفيلسوف الانجليزى الكبير •حينما سلب واقعية العلاقات القائمه بين الاشياء ، وذلك حين سلب علاقة السببية وجعلها فى الذهن فقط بسبب تكرار تتابع الاشياء أمام الذهن ، لااكثر ، فليس لها واقع بالفعل ، الا فى اذهاننا • ومنذ ذلك الحين بدأ الكثيرون يمزقون كثيرامنالعلاقات وخاف الناس على علاقاتهم الانسانيه ، ان تصبح وهما أو محض خرافة ، كالسببية •• وانما الذى نخافه على المؤلف ان نجده « يتشقلب » على حبال وجوديه أو شخصانيه • وتصبح معالجاته مدسوسا فيها ــ لاشعوريا ــ التعبيرات الوجودية ، بكل نكهتها • وهو هندى •

والذى نعتقده كذلك ، ان سبب الانعزال ،الذى يخشاه المؤلف ، والانفصال بين الناس لم ينتج فحسب من تأثيرات هيوم ، أو من كون الناس يتلاحمون فى بقعة كبيرة من المكان ــ كما يرى المؤلف ــ البقعة الكبيرة ، المسطحة والمرخيه • بل بدأ هذا الانعزال حين بدأ الانسان الفرد يتكور على ذاته ، ويرفض ماعداه • ولذلك تبدو دعوة صاحب

الكتاب الى الاتصال بالآخرين ، والانفتاح لنكون كلا، سليمة ، وفى حينها ، ففى الواقع والان كل الكائنات المكانية (التى تحتل مكانا ما) كل بطريقته الخاصة مرتبط بالآخر ، فى وحدة عمليه • بدلا من كتل مكورة الكائنات ـ لا ـ مرتبطه • وربما الذى يجعل هذه الوحدة العملية سائرة المفعول ـ من غير لمحة شك ـ هو ضوء الحب • الضوء الذى يجعل الحياة تمضى • وتلتحم وما دام الشخص ، هو مركز ثقل الفلسفة ، والكون ، فعلى الفلسفه اذن ، وباستمرار ان تحفر ، وتعبد الطريق للكائن الشخص الذى هو أنا مع آخرين • وستجد الفلسفة ان الشخص هذا له خاصيه غريبه ، وطريفة : هى كونه متفتحا ومنكشفا لمسألة الكينونة التى يعج فيها ، وهو فى حاله تواصل أبدا • ينسج شعوره الحب ، نحو الآخرين . وحاجته الفعلية للمطلق .. (المطلقية ، حتى لاتنضب على فرض معين) :

وبقيت مسأله المفهوم الجديد للزمان ، والتى لا نتفق فيها مع المؤلف كثيرا • فالمؤلف قد ساق الزمان تجريديا بحتا . فالزمان ـ الذى يساوى عنده ، بعد ـ هو منفصل عن كل من : « الآن ، وقبل » المكانيين .

ونسأل : كيف يكون زمان منفصلا عن مكان ؟ ربما كان من الأفضل للمؤلف أن يضع أولاوجهات النظر عن مفهوم الزمان ، وتصوره وخاصة مفهوم الزمان الذى نقبع فيه نحن الأشخاص • ونتنفسه• وكذلك الزمان الذى تتحرك فيه الكائنات اللاشخصيه • فلا شك ان زماننا يختلف • أما بالنسبة الى الفرق بين الزمان والمكان ، فنحتاج الى مناقشة جديدة ، من وجهه نظر النسبيه الحديثة • والتى هى معروضة أيضا فى الكتاب • حقا ، ان الزمان يمكن النظر اليه على انه علاقة بين حوادث • بيد أنه حتى لو كانت الحوادث مازالت ـ كما يرى المؤلف ـ فى المستقبل ، لم تأخذ بعد مكانها ، فمن الأوفق أن نقول انها لابدأن تكون مشروعا فى مكان • هذا لكى يكون مدركا ، ذلك المشروع ، كاحتمال •

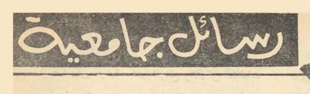
ونحن لاننكر أن « بعد ، الان ، قبل » مفهومة وواضحة • لكنا نجد الصعوبه فى الموافقه على أن مفهوم «بعد» هو كما لو كان الزمان ، ذاته ، ودون أى محتوى • فما عاد الزمان ، زمانا مطلقا • مجرد مقوله فى الذهن ، وله ، أو حتى خارج الذهن يعمل بها ، تفرض عليه • نقول ماعاد هكذا الزمان كماكان عند كانط ، أو نيوتن • وهذه الصعوبة فى الموافقة نجدها حينما ندرك أن هذا الزمان زمان فعلى ، فى تلامس مستمر مع الكائنات ، بلفى استبطان وليس مجرد تجريد • فالزمان ـ مع ـ الانسان ، وهذا مانخالف به الغزالى ، والعقاد •

ويقول المؤلف (ص ٦٤ـ٦٧) « ان المعنى الدقيق للازمانية ، أو الابدية ، كأى شىء آخر ، يجب ان يكون فى حاجه الى اثبات • واثبات اللازمانية ـ أو الأبديه ـ هو سلبها الخاص • بيد ان الاثبات ذاته ـ عن طريق السلب ـ هو فى زمان أيضا • ومن ثم ، اِذن ، فاللازمانية ـ أو الابدية ـ لا تقبل اى اثبات غيرها • وهكذا لايمكن الحديث عنها أبدا» •

ونحن لانجد مبررا منطقيا لأن تظهر لازمانية (أبديه) • الموضوع فى ذاته، له ، زمانيه اثباتنا اياه يعنى ليس من الضرورى لكى نعترف بالأبدية ان نثبتها ايجابا • فمما لايقبل الشك اننا نتحدث عن الخلود والشىء الخالد دون أن نثبته فى ذاته ، بل ان حذفه يكون مستحيلا دون الحديث عنه • وهكذا يبدو ان حذف المؤلف للازمانية ـ دون الحديث عنها ـ تناقض ذاتى • أو تناقضه الذاتى •

وأكد المؤلف ، ان الـ «بعد» أو الزمان هى الوحيدة التى بلا نهاية . بلازمانية . يعنى هى الزمان المفتوح أبدا لانها هى الامكانيه المستقبليه دواما • وما كان ينبغى له ان يقول ذلك ، انها بلا نهايه ،لانه لو كان ذلك كذلك لصار الزمان«أبدا»أو الزمانية أبدية وهذا خلف لان الزمان يبدأوينتهى • كأى شىء يبدأ وينتهىوهكذاالزمان ، منفصل فى آن،وانوات• له بدايه ، كما أن له نهاية •والأبديه غير ذلك•لانها هى ذاتها : البدايه والنهايه • هى المتصل • هى الصامت • هى التجويف الذى فيه يعبث الزمان ، ويتحرك • فالسمة الجوهرية للأبديةانهالا ـ زمانية• أقصد دون تتابع للحظات • بكلمات اخرى الأبدية (لا ادرى ، تماما الآن ، أيصح لى استعمال كلمة الخلود كمرادف لها أم لا) هى فى معناها الجوهرى وجود كائن فى وقت واحد (آنى) لكل شىء فى الحاضر ، فى تمام الآن

وبعد ، فلو سألنا سائل : لم اخترت هذا الكتاب للعرض ؟ وعلى هذه الكيفية بسطته ؟ لوجدت الاجابة تتهادى امامى بالشكل التالى : ان مبحث اللغه والمعنى ، والأشخاص ، لهو من الأهمية بمكان للكثرة العظمى من المشتغلين ـ على وعى ـ بالفلسفة ، ولغيرهم من الناس • ومنذ ان ظهر سقراط على مسرح الفكر ، يسأل الاشخاص عن الكلمة والمعنى ، والحديث حول هذا الموضوع لايهدأ • فهو فى جدل • وقد اجتذب هذاالموضوع ـ فى القرن العشرين ـ الكثير من الانتباه فكان له مؤيدوه ومعارضوه وكما بدأت بقولى : لاحياد فى الفكر ، فهكذا شأن الفلسفة والمشتغلين معها • ولهذا ناقشت الكتاب ، أكثر من مجرد التسليم به• بعد عرضه . والمناقشة الحرة الواعية هدية من ضوء نحتاج اليها • تنير فكرنا المعاصر •



تقدمها
نجاة شاهين

ترجمة بهارستان لعبد الرحمن الجامي

في كليه آداب جامعه عين شمس نوقشت الرسـالة المقدمه من السيد احمد كمال‌الدين حلمى، مدرس اللغه الفارسيه بكليـة اللغة العربيه للجامعه الازهرية لنيل درجة الماجستير من قسم اللغات الشرقية ، وموضوعها هو ترجمـة كتاب « بهارسـتان » للأديب والشـاعر الفارسى عبد الرحمن الجامى مع تعريف به وانتاجه

وقد أشرف على البحث الدكتور عبد النعيم محمد حسنين أستاذ اللغات الشرقيه بكلية آداب جامعـة عين شمس .

« أكثر ديوان شعرى فى غزل العشـاق أو فى فنون النصائح والحكم المنبعثـة عن شعور وعلم »

« الجامى »

يقول الباحث أنه منذ كان طالبـا كانت تراوده فكرة الكتـابة حول الجامى ومؤلفاته .. ذلك لأنه حسب رأيه أديب مضيع لم يجد من يعنى بالترجمة له ، حتى فى وطنه ايران ، على العكس ممـا حدث للفردوسى والخيام وسعدى وحافظ ، وغيرهم ممن لايقل هو عنهم بحال من الأحوال

واذا كان الأديب الفارسى على اصغر حكمت قد قدم الجامى لمواطنيه سنة ١٣٢٠ هـ فى كتـابه « جامى » وتحدث عن مؤلفاته وناب عن مواطنيه فى تقديره ، فان ماكتبه رغم أهميته وفائدته العظيمه ، لايدخل فى نطاق البحث العلمى الخالص

حياة الجامى

وقد عاش الجامى فى القرن التاسـع الهجرى فى عصر يموج بالفتن ويغلى بالأحداث ، وقد شهد تعاقب عدة دول ، ومع ذلك ورغم أن ايران كانت مقسمة بين التيموريين والتراكمه ، فانه لم يؤثر عنه أنه كان يميل الى التعصب الدولى .. لقد فضل أن يقف موقفا سلبيا فاكتسب رضاء الحكام حتى فى خارج ايران وافلح فى تسخيرهم لنفع العبـاد كما كان يأمل ..

ونتيجه لهدوء الفتن نسبيا بتولى السـلطان « حسين بايقرا » مقاليـد الحكم ، ونظرا لصداقته وصداقة وزيره عليشير نوائى للجامى ، اسـتفاد الأخير أيما فائدة وأنتج الكثيـر من آثاره منظومة ومنثورة ..

ومن المسلم به أن الفتن والحروب أوجدت نوعا من القلق وعدم الاستقرار ، مما أدى الى التنقـل وكثرة الأسـفار ، والى اتجاه الكثيرين الى الزهد والتصوف ادعاء فى معظم الأحيـان ، فتعددت فرق

الصوفية ، ووجدت المنازعات المذهبية والاجتماعية الجدلية .. وسار الجامى مع الركب كعضو ايجابى فى مجتمع متحرك .. فهاجم وناقش وذكر رأيه فى العقائد والاشخاص ، وطغت شخصيته على الكثيرين، وحير الناس فى أمر عقيدته .

وبتشجيع من الأمراء والعظماء للعلماء والادباء . ظهرت عدة طبقات ومجموعة من المراكز العلميـــة والادبيه ، التى أوجدت نشاطا كبيراً ملحوظا فى المجالين الأدبى والعلمى ، واســـتفاد الجامى من وجودها ، وساهم فى الحركه العلميه والأدبيه بكثير من المؤلفات المتنوعة الأغراض .

وكثرت البلاطات الملكيه وتعددت مجالس اللهو والضيافات والاحتفـالات ، وراج الدس والنفـــاق والمدح والهجاء ، وظهـرت الانقســامات حتى بين أفراد الطائفة الواحدة . وقد وقف الجامى من ذلك موقف الناصح المهاجم لمحترفى الكســـب عن طريق الرياء والنفاق فيقول :

لا أقـــول لـــك لا تطلـــب
اطلب ولكن بالطـريق المســـتقيم
ولا تكن كالنسر يبحـــث عن الجيفة
ولا تكن أســـير كل حقير وعظيـــم
ولا تتملق كالكلب من اجل لقمـــة
ولا تتعلق بحزام سرج الوضـــعاء
وحرر رقبتك من حمل أثقـال الطمع
وابعد ذيلك عن شـــوك ذل الطمع

وقد ارتقت الفنون الجميله فى هذا العصر ، كمـا ارتقى فنا البناء والنقش وكتب للأشعار المذهبيـــة الرواج ، وكثر الاهتمام بالعلوم الدينية وبتـــدوين التاريخ ونقش المواقع الحربية .

وتؤكد الدراسة أن الجامى كان ميالا للسنه وان حاول اخفـــاء ذلك .. كمـــا كان يحترم الأئمة الاثنى عشرية .

« ياساقى الدهر أعطنى كأس خمرى
فقد تقيأت بسبب النزاع بين السنه والشيعة
يقـــولون يا جامى ، ما مذهبـــك
مائة شـــكر لله على أننى لســـت
كلب السنه ولا حمـــار الشـــيعة »

●

وقد ولد الجامى فى قريه « خرجرد » من نواحى ولاية جام التى تعد احدى بلاد ما وراء النهر ، وذلك فى سنة ســـبع عشرة وثمان ومائة هجريه .. أما اسمه بالكامل فهو نور الدين عبد الرحمن بن نظام الدين احمد بن شمس الدين محمد الدشتى ..

وقد نشأ فى أسرة علمية فاضلة متدينة ذات ثراء وجاه، وتلقى العلم عن أبيه فى البدايه ، ثم صحبه الى «هراة» حيث التحق بالمدرسة النظامية ودرس على يد افضل أساتذة عصره . وتزوج الجامى من أسرة علميـــة متدينة وأنجب أربعة ذكور عاش منهم واحد فقط ، هو ضياء الدين يوسف ، الذى توفى ســـنة تسع وتسعمائة هجريه . وكان للجامى أخ واحد وأخت واحدة .

وقد أمضى عمـــره كله فى الدرس والتحصـــيل والتصنيف والتأليف . وامتازت كتاباته بالتنـــوع والعمق والدراسةوحصل علوم اللغة والمنطق،والحكمة والفقه والتفسير والقراءات والموسيقى ، كما يذكر له كثرة الأسفار ويؤثر عنه انه كان يتفوق دائما على زملائه وأقرانه بل وأســاتذته ، وأنه أظهر عبقريه لاحد لها أثناء الدرس ويقال أن مؤلفاته زادت على التسعين مؤلفا ولكن الرأى الشائع يقول أنها أربعة وخمسون وقد حقق الباحث منها خمســـة وأربعين كتابا أهمها :

نفحات الأنس ، وبهارستان ، ليلى والمجنـــون ، اسكندر نامه ، يوسف وزليخه ، ديوان غزنيات ، سلامان وأبسال .

وقد قام بتدريس العلوم الظاهريه فترة ثم انتقل الى مرحلة التصـوف فاقتضـــاه ذلك أن يكثر من الاسفار ويلزم شيوخه ، ويحول مجرى أفكاره ويصبغ أدبه باللون الصوفى .

ورغم صلاحيته لان يكون مرشدا باعتراف أساتذته فى علم التصوف ، فانه لم يبسط بساط المشيخه ، ولم يقبـــل المريدين الا فى النادر ، لعـــدم ثقته فى الطالبين أو لعدم قدرته على تحمل ثقل المشيخة .

وقد تأثر الجامى بأسرته ومحيطه فيما جمعه من فضائل كما أن استعداده انفطرى أيضا كان له دخل كبير فى ذلك .

ولم تكن صوفيته وطيبة نفسه وهيبته كعـــالم وأديب تمنعه من المداعبة البريئه التى لاضرر وراءها، وقد ذكرت له الكتب عشرات من المواقف الفكاهية التى تدل على سرعة بديهته وحضـــور ذهنه وحدة لســـانه ومن فكاهاته .. أنه كان مغرما بمهاجمة أدعياء الشـعر ، وقد سمع أن أحـــدهم واســـمه « ساغرى » كان يتهم زملاءه الشـــعراء بانتحال أفكاره فقال :

« كان ساغرى يقول : ان سارقى المعانى ، حيثما وجدوا معنى لطيفا فى شعرى سرقوه .. وانى أرى أن أكثر أشعاره خالية من المعنى .. فهو صـــادق اذن .. فمعانيه كلها قد سرقت »

وان اخذ عليه أنه كان يورد بعض الفكاهات التي لاتتناسب مع جلاله كواحد من كبار الصوفيين .. فقد ذكر أنه كان في مجلس الأمير « مرزا بابر » وحضر هذا المجلس عالم يدعى « مزيد » فسأل الأمير العالم بقوله : ماذا تقول في لعن يزيد ؟ (يزيد بن معاوية ـ المتهم عند الشيعه في مقتل الحسين) فقال : « مزيد » : هذا أمر لايليق لأنه كان من أهل القبلة .

فتوجه الى الجامي وقال له : هكذا قال مولانا مزيد فماذا تقول أنت ؟ قال : « مائة لعنة على يزيد ومائة أخرى على مزيد » !

وقد نسب للجامي كثير من الكرامات ، شأنه شأن الأبطال العظماء في كل عصر ، فقيل أنه كان يشفي المرضى ، ويتنبأ بالمستقبل ويحيي الموتى ، فقد كتب سمى الدين محمد الروجي من كبار الصوفية « كنت يوما قاعدا على ساحل نهر وقت الفيضان ، ومعي مولانا عبد الرحمن الجامي ، فظهرت من فوق الماء قنفذه ميته فأخذها مولانا من الماء ومسحها بيده الكريمة فدبت الحركه فيها بعد لحظة ، وجاءت الى جواره على خلاف طبيعتها وتعلقت بذيله الى ان توجه الى البلدة » .

وقد كان الجامي يميل الى خوض ميدان التصوف منذ صغره ، وقد تلقن الذكر في عنفوان شبابه على الطريقة النقشبندية عن سعد الدين الكاشغرى عن نظام الدين خاموش ، عن خواجه علاء الدين العطار ، عن بهاء الدين نقشبند ، ثم كرس قلمه للكتابة في ميادين الفكر الصوفي ، وجهوده للدفاع عن النقشبندية وشرح أحوالهم وكلماتهم ومبادئهم ، وقد تأثرت أفكار الجامي بمعتقدات هذه الطريقة وأخذ يترسم خطى شيوخها ، وكتبه الشعرية والنثرية تعد حقلا لانبات بذور هذه المعتقدات .

ومما لاشك فيه أن الجامي يعد واحدا من أكبر الشعراء المتصوفين المسلمين الذين عاشوا في القرن التاسع الهجري ، ويقول الجامي المتصوف :

يامن باب رحمتك مفتوح للجميع
ويا من العظماء والحقراء غرقى نعمتك
ويا من يتمنساك العشاق
ويسر بخيالك الزهاد
اذا لم يصل منك رائحة الى الانف
فلن يشم الانسان زهرة طيبة الرائحة في بستان
فارزق اللهم رائحة حديقتك للجامي
وارزقه لذة وسمك
فان وسمك بستان قلب الجامي
وتكفيه رائحة بستانك ويتمناه

اقطع اتصاله بكل رغبة وشهوة
وانقش على قلبه نقش همومه
ولا تثبت على خاطره أى نقش عدا نقشك
وثبت غرزة الفقر على خرقته
واجعل قلبه حيا من ذوق الفناء

●

ويقول ناصحا أحد الوزراء :

حين تمر بك الراحه والتعب
اتعب لاجل راحه الاخرين
حتى يكون تعبك بذر راحة
الخلود لمزرعه الامال

ويخاطب احد السلاطين فيقول :

يا من تولى وجهك شطر التاج وخاتم الملك
الى متى سيبقى التاج والخاتم ؟
سوف يطوى ملك الوجود بأسره
ولن يبقى الزمان ولا المكان
فافعل الخير ما استطعت في الدنيا
فهو وحده الذى سيبقى معك من الدنيا

●

ويمتاز شعر الجامي بالذوق اللطيف وحب الجمال والحساسيه المفرطة والقريحة الوقادة والخيال الجامح ، والميل الى الصدق في المضمون ، وتمتاز مؤلفاته الى جانب روعتها بتعداد أغراضها . ومن آثاره الشعرية ثلاثة دواوين غزليه تعليمية منها : فاتحة الشباب ، واسطة العقد، خاتمة الحياة، وسبع مثنويات تحت أسماء ، سلسلة الذهب ، سلامان وابسال ، تحفه الاحرار ، سبحة الابرار ، يوسف وزليخا ، ليلى والمجنون ، خردنامه .

كما أن له رسالات منظومة في مناسك الحج ، وفي ترجمه أربعين حديثا نبويا ، وفي المعمر ، وفي تجنيس اللغات .

ويستنتج من تواريخ هذه المؤلفات أنه لم ينظم في دور الشباب وأواسط العمر سوى غزلياته التي ضمنها ديوانيه الأول والثاني ، أما معظم مؤلفاته الشعرية الاخرى فكانت في أواخر عمره .. ومن غزله الذى يبين تمكنه من اللغة ، وتلاعبه بالالفاظ :

عينك « صاد » وطرف ذوائبك دال
ويراودني وأنا معك من هذين مائه خيال

و « الصد » في الفارسية اما بمعنى « الصد » أو بمعنى مائه .

وقد ظل يكتب الشعر ويجمعه حتى سنة ٨٩٦ هـ أى قبل وفاته بعامين ، وقد راجت أشعاره وجعلت

أصحاب اللســـان الفارسى فى ايران وبلاد الترك والهند يسلمون له بالأســتاذيه ، ويلقبونه بخاتم الشعراء ٠٠ وكان كثير الفخر بشعره ٠٠

يقول عن نفسه :

ليس هذا ديوان شعر ٠٠

بل ان الجامى قد مد خوانا على عادة الكرام
كل ما تريده من ألوان النعمه تجده فيه
ما عدا مدح وذم اللئام

●

ويقول :

ان تذهب قافلة أشعارى الى فارس
يستقبلها على عجل « فعلى » و « حافظ » ٠
وان تصل الى الهند يقول « خسرو وحسن »
ياغريب الدنيا مرحبا تعالى ، تعالى
فاحيانا يكتب لى القيصر من بلاد الروم مسلما
واحيانا يرسل لى « جيبال » رساله من الهند
وتصل الى من والى ملك العـــراق وتبريز
عواطف متوترة ومنائح متوالية

●

ويقول :

أكثر ديوان شعرى فى غزل العشـــاق المولهين ، أو فى فنون النصائح والحكم المنبعثة عن شعوروعلم لاتجد بها ذكرا للفلسفة فان هذا مضـــيعه للعمر ، وقد جاء مديح الملوك فيه بالاســتدعاء والطلب ، لا لسعادة الخاطر والمراءاة ، ومهما اختبرته من أوله الى آخره ، فلن تجد فى مدائحه معنى الخـــوف والطمــع ، ولا مكان فيه لتلك المدائح التى يطلب بعدها نوال الممدوح ٠

اذن كيف كان مديحه حين يطلب منـــه ذلك ؟ ومن قصيدة له فى مدح الشـــاه أبو القاسـم بابر معز الدولة :

اقبل أيها الساقى ذو الوجه القمرى ،
وأعطنى كأس الخمر المشعة ،
لأشربها تيمنا بطلعه الشاه ،
أبى القاسم بابر معز الدوله

ويمدح ملوك التيموريين ولكنـــه دون ان يدرى تجده يندفع الى الزهد ٠

أيها الساقىاسقنى تلك الخمرالتى تشبهالشمس،

وهاتها فى كأس ككأس « جمشيد » التي تكشف الدنيا ،

واسقنى من تلك الخمر التى تشبه نور الشعاع ،
يكشف عن غزاة التاريخ قديمهم وجديدهم
اين « بهرام » وأين خماره ، وأين ذلك الســاعد القوى ،
قوة ساعد الأسد ٠٠
وأين « كادوس » وأين كاسه وأين قصره ،
الذى كان الفلك قاعدة له ٠٠
وأين « جنكيز » الذى كان ذئب هذه الفلاة ،
فصارت الفلاة فارغة من ضراوته ،
وتيمور الذى كان كالسد الحديدى ،
آمن من فساد العطب والتصدع ،
فاصبح فى نعومة الشمع وليونته فى كف العجز ،
واسلم الروح وحرم الملك والمال ،
وشاه رخ الذى كان يشـــمخ برأسه فى سعادة ،
والذى طار صيته فى أرجاء المملكة ،
صار هو وملكه فى طى العدم ،
يقترنان بكلمه « مات » ٠
فانزل الأعذار أيها الساقى ،
واحضر لى « قدرا » آخر من الخمر ،
كالخمر الذى يتفتح بفضل رائحتها ،
من القلب ريحان الدعاء للملك العادل ٠

وقد ظهر أثر اجادة الجـــامى للغتين العربيـــة والفارسيه فى انشـــائه غزليات ورباعيات ملمعة اختلطت فيها المصاريع والأبيـــات العربية بنظيرتها فى الفارسية ،وفى اقدامه على الترجمة من العربية الى الفارسيه بصورة تبلغ حد الروعه والكمال ٠٠ ونتيجة لشـــهرة الجامى وجد من ينشر كتبه تحت أسماء أخرى أو ينتخب أجزاء منها لينشرها باســم يختاره ٠

●

أما كتاب الجامى المسمى « بهارســـتان » ذلك الكتاب الذى قام بترجمته الباحث الى العربيه وعلق عليه وأرخ لشخصياته جميعها فى فصل مستقل فهو كتاب أدبى تربوى فلسفى ، تعليمى ترفيهى ٠ يتخلل نثره الشعر دون تكليف ، اذ الغـــرض من ايراده توضيح المعنى النثرى وتركيزه وقد حاول الجامى أن يلتزم فيه السجع ما أمكنه وتكلف ذلك الى حد ما ٠ وقد استعمل فيه عدة ضروب شعريه ، وذلكيدل على براعته فى الصياغة ، واســتشهد بكثير من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية ، واقتبس بعض القصص والأقوال والحكم والطرائف عن الكتب العربيه ، وقد قسمه الى ثمانية فصول سبقها بمقدمة واطلق على كل فصل لقب روضة وهو فى تقسيمه هذا يقلد كتاب « كلستان » لسعدى الشيرازى ٠

وقد كتبه الجامى لابنه ضياء الدين سنة ٨٩٢ هـ وأهداه للسلطان حسين بايقرا ٠

وقد توفى الجامى سنه ٨٩٨ هـ فى مدينة هراة ، فرثاه العامة والخاصة وشيعته جميع الطوائف ، وتسابق الأمراء فى حمل تابوته ، وبكاه السلطان حسين وأقام له مجلس العزاء على نفقته ، ودفن فى مواجهه مرشده الروحى . وبعد مدة لاتزيد على العشرين سنة أراد الشاه اسماعيل الصفوى أن ينتقم منه باعتباره سنيا متعصبا ضد الشيعه ، كارها للرافضه ، فأمر بانتهاك حرمة اسمه ، وذلك بأن تزال نقطة الجيم منه حيثما وجد ، ويغير من وضعها ليصبح الاسم « خامى » أى خامل وتافه وأمر بهدم قبره . غير أن ضياء الدين أخفى جثته قبل الاعتداء على القبر ووضع مكانها بعض الأخشاب فاحرقها المخربون

وفى سنه ١٣٢٥ هـ عمر القبر من جديد وأصبح مزارا يلجأ اليه الناس لقضاء الحاجات والتبرك ، بل ان بعض الأهالى ليعتقدون أن زيارته فى نهار السبت وليلته لها آثار خاصة .

وقد قسم السيد احمد كمال الدين رسالته الى خمسة فصول ثم أفرد لانتاجه فصلا مستقلا والرسالة فى ٤٥٠ صفحة من القطع الكبير .

●

وقد بدأ مناقشة الباحث الدكتور محمود الساداتى ، فأعجب بموضوع الرسالة لكنه أخذ على الباحث رجوعه الى بعض الكتب الأوروبية المختصرة المحرفة ، وكان ينبغى عليه الوصول الى المراجع الأصليه ، كما أخذ عليه عدم اشارته الى مدى تأثره بغيره من الشعراء .

وتحدث الدكتور فؤاد الصياد فقال ان المكتبة العربية تسعد اذ ظفرت بأحد النابهين الذى راح فى عزم صادق يقدم لنا أثرا خالدا مترجما الى لغتنا القومية ، ويكتب عن المؤلف بحثا شاملا وهكذا يكون قد وضع حلقة جديدة فى سلسله الدراسات الشرقية فى مصر .

ولكن كان يجب الاشارة الى جهود السابقين فى هذا المجال . وقد سبقه الدكتور غنيمى هلال حيث ترجم للجامى كتاب ليلى والمجنون

اما منهج البحث فسليم لاغبار عليه .. ولكنه أخذ عليه اصدار بعض الأحكام العامة دون تمحيص واغفال التحدث عن أسلوب الجامى وعدم توضيح بعض أسماء الأعلام .

وأخيرا تحدث الدكتور عبد المعين حسن المشرف على الرسالة ، فقال أنه يشارك زميليه ، فى التقدير والثناء على مجهود الباحث فقد استطاع بعمله هذا بشقيه الدراسة والترجمة أن يعرف بعبد الرحمن الجامى ويحدد معالم شخصيته ، ولكنه أخذ عليه تعلقه الشديد بشخصيه الجامى .

وقد حصل الباحث باجماع الآراء على درجة الماجستير بتقدير ممتاز .



دراسة فى الفن المصرى القديم

أعطى المصريون القدماء الانسانية للوجود • فقد كان المصرى القديم يجد نفسه فى كل شيء حوله ويرتبط بكل شيء . كان يمنح الوجود حبه . فاول شيء نلمحه فى هذا التمثال الذى امامنا هو تلك الانسانية والحنان اللذان يفيض بهما الوجه •

وقد كانت عملية الخلق على الرغم من خضوعها للعامل الدينى ترتبط بحالة من الوجد ، أى حنين الى شيء مجهول ، تفتقده وتنتظره ، احساس بالبعث . فالمصرى القديم كان يؤمن انه مهما شعر بالموت والعدم والجفاف والياس من حوله • فهو واثق تمام الثقة انه فى شحوب ذات فجر سوف يلمع نجم عند خط الافق ومعنى ذلك أن مياه النيل ستهدر مقبلة عما قريب فتستيقظ الحياة ويفيض الخير • كذلك فان الرؤية الواضحة لشروق الشمس وغروبها متعامدة على خط الأفق جعلته يربط المتناقضات بعضها ببعض الابيض بالاسود والحياة بالموت • كل ذلك نلمسه فى هذا التمثال الذى امامنا فهو وجه يصوغه الضوء وتكتنفه الظلمة من الجانبين •

ان هذا التمثال وجد فى اللشت ويرجع الى الاسرة الثانية عشرة اى يرجع الى مدرسة الدولة الوسطى • وشكرا لرمال مصر الخالية من أية رطوبة لانها استطاعت ان تحفظ لنا قمم النحت فى الخشب وذلك على عكس ما حدث بالنسبة للفن الاغريقى والرومانى فلم تبق تربة هذه المناطق على اى نحت خشبى •

●

وتعتبر التماثيل الخشبية التى ابدعت فى الدولة الوسطى هى الجسر الذى عبره الفن المصرى ليصل الى قمة انسانيته وواقعيته فى الدولة الحديثة • فنحن نرى ان هذا التمثال يستند على كل مميزات وخصائص الدولة القديمة • كما نشعر بوضوح انه يبشر لفن الدولة الحديثة وذلك يرجع الى ان الفنان استطاع أن يحصل فى أثناء نحته فى الخشب اللين على حرية اكثر مما يتاح له فى أثناء نحته فى أحجار صلبة كالجرانيت والبازيلت .

●

وكما يولد الضوء من الظلمة نجد الفنان قد ترك الوجه بلون الخشب حتى يضيء وسط اللون الاسود الذى دهن به كتلتى الشعر على الجانبين • وكما تولد النعومة من الخشونة نجده قد عالج كتلتى الشعر باهمال مقصود دون اعطائهما اى عناية وركز كل اهتمامه فى الوجه فقط فقد قرر ان يمنحه كل الحساسية الرقيقة السامية ولكننا نجد ان الحياة تنبعث فى كتلتى الشعر بتلك القطع الذهبية التى تقلل من قسوة اللون الأسود . وهذه القطع هى بقايا الانابيب الذهبية « القراطيس » الصغيرة التى كانت تزين رؤوس سيدات الطبقة الارستقراطية فى ذلك العصر •

●

اننا نلمس ان التيار الفنى والمعمارى فى القرن العشرين لم يهتم فقط بامكانية الخامة ولكنه عمل على اظهار أصالة الخامة فى قمة رونقها •

فالحجر يجب أن يكون حجرا والخشب خشبا والحديد حديدا. واكبر دليل على ذلك اعمال كوربوازيه وفرانكلين رايت وهنرى مور كذلك كان حال المصريين القدماء لارتباطهم الوثيق بالحياة والبيئة والخامة كما قلنا سابقا ، فالتمثال الذى امامنا مكون

من ثلاث قطع كما هى العادة احيانا فى بعض التماثيل الخشبية حينما تكون جذوع الشجر ضئيلة الحجم • ونحن نرى من معالجة الفنان للمس التمثال سيان كان ذلك فى السطح الخشن او السطح الناعم انه لم يحاول ان يخضع امكانية الخامة له بل حاول استغلال هذه الامكانية وابراز كل اصالتها •

●

اننا نشعر بالفة تجاه ذلك الوجه الأملس الشاحب وذلك الشعر الأشعث الأسود •

انه وجه نشعر بحنين اليه ونفتقده دائما • فهو وجه لا يحمل أية سوقية كما لا يدل على تكبر او تعال وكانه يذكرنا بابيات الشعر الفرعونية :

« بشرتك فى رقة ثمرة التوت ، وحبك فى جسدى كعشبة فى احضان الريح •

وبابيات اخرى :

« قلبى فقط هو الذى يفكر فى حبك •• اجرى سريعا تجاهك وشعرى مشعث وغير مصفف ولكنى سوف انظم خصلاته وساكون مستعدة للقائك فى دقيقة » •

ان التناقض فى الملمس واللون والحجم والمعالجة بين الوجه والشعر يملك فى حد ذاته انسجاما عجيبا وتجاوبا كتجاوب الفلوت المهارب فى اغنية حزينة وكم تصاحبت هاتان الآلتان طيلة العصر الفرعونى •

وان كان هذا التمثال يعبر عن وجه امراة معينة الا ان الفن الفرعونى وصل بالشخصية الى ان تكون نمطا انسانيا يعبر عن قيمة مطلقة • هى مزيج من السماحة والهدوء •

نمط يرتبط بهذه الارض وهذه البيئة • نمط يعبر عن المراة التى تملؤها العذوبة والحنان • المراة التى فى الامكان ان تكون زوجة او اختا • لقد قدم لنا الفن المصرى الجانب الناصع النقى من المراة • قدم نمطا تشعر انك مرتبط به وتشعر تجاهه بحنين وكان هذا التمثال الذى أمامنا تمثال لامراة نعرفها ونجلها • اخت صديق او زوجة قريب مثلا • انه وجه لامراة يمكن ان تبحث عنها فى زحام الطريق او تتجسدها خلف واجهة مطعم او زجاج نافذة سيارة •

ورغم ان الفنان المصرى القديم استطاع ان يحدد لنا معالم شخصية معينة من خلال اطار قاس من الاسلوب الا انه كان يرتفع بهذه الشخصية حتى تصبح نمطا انسانيا خالدا ، ليس له زمان أو مكان .. انه وجه يضع فيه الفنان حبه الضائع وقلقه الدائم ، وجه تنطبق عليه أبيات شعر فيليب سوبروك ، يعبر بها عن حنينه الدائم الى المراة :

« اسمك لغزا
انت التى قابلتها
والتى ساقابلها غدا
انت المراة التى اجهلها لليلتى هذه
المراة التى ليست ملكى
والتى لن تكون ملكى ابدا »

حسن سليمان

اطلعنى الدكتور حلمى مقار على مخطوطة ديوان له . وقد لاحظت أن مقال الاستاذ حسن سليمان المنشور فى العدد الماضى عن المرحوم عبدالهادى الجزار يتضمن صياغة نثرية لاجزاء متفرقة من الديوان ، فقد حفل بكثير من الاخيلة والصور الشعرية المتضمنة فى القصائد وبنفس تركيبها اللفظى ، وقد رجعت الى الاستاذ حسن سليمان مستفسرا فكتب الى يقول :

» اعطانى صديقى الدكتور حلمى مقارمخطوطا لديوان شعرى كى اقراه وارسمه . قرانه أكثر من مرة ورسمته بل وعاودت قراءته • واخبرته اننى قد تاثرت ببعض الفاظه وصوره اثناء كتابتى مقال عن الفنان عبد الهادى الجزار ـ وذلك قبل نشر المقال ـ وكان يجب أن أنوه بذلك فى آخر المقال ولكنى سهوت

يحيى حقى

فى ذكرى مندور

تحل هذا الشهر الذكرى الأولى لوفاة أستاذنا الدكتور محمد مندور، وعلى كثرة ماكتب عنه عقب وفاته ، فانى أعتقد أنه مازالت فى مؤلفاته وكتاباته جوانب كثيرة فى حاجة الى البحث والدرس·· ومن أهم هذه الجوانب ارتباط النقد الادبى فى نظره منذ البداية بحياة الشعب ومصالحه ، بحيث يمكن الزعم بأنه كان يعتبره وسيلة للارتقاء بالشعب وتنبيهه الى حقوقه، وتحريره من عوامل تخلفه وجموده · فمنذ أول مقال كتبه بعد عودته من أوربا عام ١٩٣٩ ، وهو يؤكد هذا المعنى ، ويوجه الاهتمام الى خطر الأجهزة التى تخاطب الجماهير وتوجهها ، ومن ذلك قوله :

« وثمة مشكلة السينما والراديو والمجلات والجرائد · والذى لا شك فيه ان هذه الوسائل قد احتلت فى حياتنا ، بل وحياة كل الشعوب ، مكانا لا يدانيه مكان الكتاب ·

والأمر فى بلادنا أوضح اذ نرى الاقبال على المشاهدة والاستماع أكبر من الاقبال على القراءة ، وذلك بحكم أقل الجهود الذى يسيطر على حياة الكسالى من أمثالنا أشد سيطرة · والقراءة على قلتها لاتكاد تمتد الى الكتب القوية ، بل تقتصر على الجرائد والمجلات التافهة ، وهذه حالة محزنة يجب التماس علاج لها ، وأنا لا أشك فى أن للمسألة الاقتصادية وفقر الناس دخلا فى هذه الظاهرة ، ولكنى أعتقد أن هناك مايمكن عمله من الناحية الثقافية أيضا ، وذلك بكسب النقد لثقة الجمهور ثم دعوته الى القراءة ، ففيها ما يرفع القلوب ويهذب الاحساسات وينير العقول ، ويربى الخلق، بل فيها ما يجدد الحياة ويذهب بمللها ·

وأمر السينما والمسرح والراديو والكثير من المجلات متروك بين أيد أخشى أن لا تستطيع أداء رسالتها ، بل انها قد لاتعرف أن لها رسالة ، وهذا اجرام فى حق الشعب وحق الوطن ، ولهذا يجب أن يعنى بها النقاد ، فهى وان تكن أشياء فانية عابرة محدودة الأثر فى تثقيف الشعوب ثقافة حقيقية ، الا أنها واسعة الانتشار شديدة الضرر ، وليس من شك فى أنه من الواجب أن نساهم فى تجميل حياة مواطنينا وحمايتها والدفاع عنها الى جانب مانستطيع أن نكتب لأنفسنا وللخواص من الناس » ·

فالثقافة لم تكن ترفا فى نظر مندور ، ومسئولية النقد عنده أوسع وأشمل من أن تقتصر على تحليل النصوص فى عزلة عن حياة الجماهير ومشاغلها ، وقد أشار فى النص السابق الى أهمية العامل الاقتصادى فى ثقافة الجماهير ، وسيعود بعد ذلك الى تأكيد هذه الحقيقة ، وتوضيح أثر الثقافة فى قيام رأى عام مستنير لا سبيل الى تقدم البلاد بدونه ، فقد كتب فى أوائل عام ١٩٤٥ يقول :

« لا يستطيع الناظر فى حياتنا العامة أن يطمئن الى وجود رأى عام بالمعنى المفهوم فى بلاد الغرب ، وتلك ظاهرة ترجع فيما يبدو الى عاملين كبيرين : أولهما اقتصادى وثانيهما ثقافى ·

ولسنا فى حاجة الى التدليل من جديد على فساد توزيع الثروة فى مصر ، وتلك آفة قديمة ستلقى هذه الأمة فى علاجها مشقات كبيرة ، ولكنها ستعالج يوما ما · وانما نكتفى بايضاح نتائجها فيما نحن بصدده من وجود رأى عام أو عدم وجوده · وأمتنا تنقسم فى جملتها الى طبقتين : أغنياء وفقراء ، وأما الطبقة الوسطى فلا تزال فى بدء تكوينها · وكبار الأغنياء بطبيعتهم قوم مترفون أنانيون يسخرون من الاهتمام بالمسائل العامة التى لا تعنيهم الا فيما يمس مصالحهم المباشرة . وافراد الشعب تشغلهم مشاكل العيش ومشقاته حتى لا تترك لهم فراغا للتفكير الجدى فى الأمور العامه ، والفقر ينال من قوة نفوسهم فلا يستطيعون أن يتحرروا من ارادة الأغنياء · وعندما يكون المرء فى قبضة غيره ، والحاجة الى الكفاف من العيش تلاحقه ، كيف تريد أن يكون حر الرأى ··· »

وهكذا ارتبطت الثقافة والاقتصاد فى نظر مندور منذ وقت مبكر ، وحرص على أن تكون كتاباته فى النقد الأدبى عامل يقظة وتنبيه للشعب ، فكان ذلك بمثابة التمهيد الطبيعى لاشتغاله بالسياسة فترة غير قصيرة من حياته قبل قيام الثورة ..

نصيحة من « مالرو » ..

ولقد تغيرت معالم الصورة التى رسمها مندور لحياتنا ، وبدأنا نولى الفكر والثقافة قدرا من عنايتنا واهتمامنا ، ولكننا ما زلنا على أول الطريق ، وهذا الذى نبهنا اليه مندور منذ أكثر من عشرين عاما لفتنا اليه منذ أيام وزير الثقافة الفرنسى « أندريه مالرو » حين قال فى احدى خطبه فى أثناء زيارته الأخيرة لبلادنا :

« ثورتكم لها هدف واحد ـ هو تغيير ورفع مستوى معيشة الشعب ، ومن الواضح جدا أن تغيير مستوى معيشة الشعب دون تغيير مستواه الفكرى يعرض الشعب لمأساة قاسية .. »

والذين يعرفون « مالرو » وخبرته العميقة بالحياة والثقافة يستطيعون أن يقدروا نصيحته حق قدرها . فالانفصام بين المستوى المعيشى والمستوى الثقافى للشعب ، يشكل ـ بلا ريب ـ خطرا وشيكا على بنائنا السياسى والحضارى ، ومالم نعمل بجد واخلاص على الارتفاع بمستوى الشعب الثقافى ، فسنظل نشكو من السلبية والانحراف والفردية ، وغيرها من الآفات المصاحبة للتخلف الثقافى .

المزيفون ..

ولعل مما يسهل مهمتنا ، وفى نفس الوقت يزيد من مسئوليتنا ، أن أمور السينما والمسرح والراديو والكثير من المجلات لم تعد متروكة بين أيد لاتستطيع أداء رسالتها ، ولا تعرف أن لها رسالة ، كما قال مندور فى أوائل الأربعينات ، بل آل معظمها الى اشراف الدولة ، وان كنا لا نزال مع ذلك نشكو من هبوط مستوى كثير مما تقدمه ..

وليت الأمر فى هذه المجالات يقتصر على عجز مواهبنا وقلة تجاربنا ، فالزمن كفيل بعلاج هذه النواقص ، ولكن المؤلم حقا أن يصاحب هذا العجز والتخلف قدر كبير من التبجح والادعاء والمجاملات الخطرة التى تزيف وجه الحقيقة ، وتسهم فى خداع الشعب ، ونشر الجهالة والتخلف العقلى بين جموعه . ومن أوضح الأمثلة على ذلك ما حدث أخيرا فى المسرح الكوميدى . فمنذ انشائه والأصوات المخلصة تضج بالشكوى من هبوط مستوى مايقدمه واسفافه ، وكان لأستاذنا مندور دوره القوى فى ذلك . وأخيرا بدا أن المسئولين عن المسرح قد استجابوا لهذه الأصوات فسمعنا عن تطوير المسرح الكوميدى وتطهيره ، واعداد مسرحيات فكهة من مستوى أكثر جدية وملائمة لأهداف حياتنا الجديدة ، وكانت البداية مسرحية « عطوة أفندى قطاع عام » لنعمان عاشور .

وسبقت هذه المسرحية وصاحبتها « زفة » كبيرة فى الصحف والمجلات ، فذهبت لمشاهدتها يحدونى الأمل والتفاؤل ، واذا بى أمام مسرحية ركيكة مبتذلة لا تختلف فى شىء عما قدمه المسرح الكوميدى من قبل ، وكنا نشكو منه ونستغيث .. وهى لايمكن أن تكون غير صورة ممسوخة من بعض مسرحيات « الريحانى » القديمة مع تأثر واضح بما أدخله « سمير خفاجى » و « عبد المنعم مدبولى » من أساليب « حديثة » للزغزغة والاضحاك اعتمادا على النكات اللفظية والجنسية والحركات المفتعلة المطوطة ..

ومع ذلك فقد وجدت من يشيد بها ، ويهنىء المسرح الكوميدى على النقلة الضخمة التى حققها ، ومن ذلك قول أحدهم :

« عندما ظهرت مسرحية المغمطيس لنعمان عاشور عام ١٩٥٥ انفرجت الستار عن بداية جديدة للمسرح المصرى .. وأنجبت هذه البداية حركة مسرحية ناضجة اعتمدت على كتاب يعيشون بأفكارهم فى واقع المجتمع ، ويقدمون للمسرح رؤيا جديدة لحياة البشر .. ونعمان عاشور يعيد تقديم مسرحيته القديمة ، بعد أن يطعمها برحيق تطور السنوات العشر الأخيرة .. ان ارتفاع ستار المسرح الكوميدى عن مسرحية لنعمان عاشور ، يعتبر فى ذاته خطوة حاسمة الى الأمام .. انه يشكل بداية جديدة لفن الكوميديا المصرية التى يجب أن ترعاها الدولة .. »

وهكذا بجرة قلم غير مسئول يلغى تاريخ مسرحنا الاجتماعى من يعقوب صنوع حتى توفيق الحكيم ، وينصب نعمان عاشور رائدا جديدا للمسرح المصرى، وصاحب البداية الجديدة لفن الكوميديا .. والحقيقة أن الجمهور الذى كان يضحك من أمين الهنيدى وزملائه فى مسرحيات « سمير خفاجى » قد ضحك منه وبنفس الأسلوب فى مسرحية « عطوة أفندى قطاع عام » .. فلماذا نلعن « خفاجى » ونكرم « عاشور » والهزل هو نفس الهزل ، والمستوى الهابط هو نفس المستوى الهابط ؟! واذا كنا نصف اسفاف نعمان عاشور بأنه « بداية حركة مسرحية ناضجة » ، و « خطوة حاسمة الى الأمام » فكيف ننتظر منه أن يتطور ويرتفع بمستواه الفنى ؟!.. ثم .. لحساب من هذا التزييف ؟!

